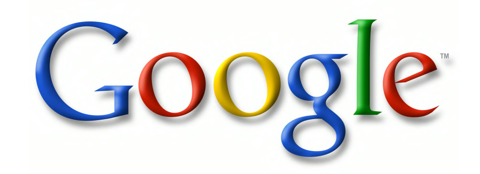






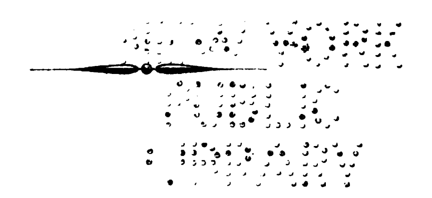
PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE

PAR

HIPPOLYTE AUGER.

Tome Premier.



Bruxelles.

MELINE, CANS ET COMPAGNIE.

LIBRAIRIE, IMPRIMERIE ET FONDERIE.

1840

AVERTISSEMENT.

Cet ouvrage a été conçu sous l'inspiration d'une pensée philosophique, avec le but, que nous croyons louable, de ramener le théâtre à sa véritable fonction, ou du moins de faire comprendre qu'il peut servir d'auxiliaire à la direction des esprits. Il a donc été écrit, d'un bout à l'autre, sans vouloir rien confirmer par des recherches. Ce premier travail terminé, nous avons vérifié par l'analyse toutes les données de l'*à priori*.

Cette manière de procéder nous était facilitée, en partie, par l'utile et consciencieuse compilation de M. Charles Magnin; nous comp-

tions sur les *Origines du Théâtre moderne*, malheureusement le premier volume seul a paru. Cette œuvre scientifique est le trésor d'érudition où doit puiser maintenant quiconque s'occupe de l'histoire du théâtre. Pour répondre aux exigences de la science, il aurait fallu le reproduire en entier ; mais, dans notre plan, la partie historique n'était qu'un point de départ, qu'une base pour nos raisonnements et pour notre traité de la vie du théâtre. L'introduction qu'on va lire doit donc être regardée comme une sorte de biographie nécessaire à la connaissance du sujet, mais surtout comme la pierre de touche ou nous avons tout essayé, avant d'asseoir nos opinions sur les hommes et sur les choses. La lecture de l'ouvrage de M. Magnin n'a rien changé à notre plan, elle a servi au contraire à l'affirmation de nos idées ; le travail que nous livrons au public est resté nôtre, au point de vue de la puissance du théâtre, comme moyen de direction morale de la société.

INTRODUCTION.

Essai sur la fonction sociale du théâtre.

L'artiste doit-il obéir ou commander? Doit-il se montrer en avant de la foule à laquelle il s'adresse ou se traîner à sa suite? Est-ce pour ne lui rien dire qu'il l'appelle et la rend attentive? Quand on aura compris tout ce que ces questions renferment de sérieux et d'utile, les beaux-arts reprendront leur droit d'aînesse, et l'esprit français fera de notre littérature le plus important des chemins de fer, le moyen le plus rapide de civilisation.

Aujourd'hui malheureusement on nie tout ce qui gêne un lucre facile; dans chaque spécialité des beaux-arts, la question du but social se résout par la nécessité de vivre, par le besoin de richesses; la conscience du devoir s'endort, les jouissances de la vanité corrompent le talent : le génie est esclave.

A ceux qui désertent le sacerdoce de la pensée, qui abdiquent leur droit de direction, chaque œuvre est permise; à ceux qui connaissent la mission de l'art, dont le cœur s'échauffe et s'agite par le sentiment, sous la puissance d'une idée, tout est obstacle : la foule et ses flatteurs barrent le chemin. Mais le temps se débarrasse à chaque pas des liens fragiles dont on entrave sa marche; derrière lui, la justice et la vérité réparent tout.

Si, par l'effet d'un préjugé qui a sa force dans l'égoïsme de notre époque, le plus grand nombre des écrivains ne regardaient pas le théâtre comme un moyen de délassement pour le public qui s'y presse, et comme une source de fortune pour les spéculateurs qui l'exploitent, la tâche que nous avons entreprise serait dégagée de tout ce qu'elle a de pénible; la *Physiologie du Théâtre* pourrait être, soit un heureux badinage où la futilité du fond se relève comiquement par le sérieux de la forme, en imitation de la *Physiologie du Goût,* soit un livre d'ironie où l'importance du sujet se dissimule par la façon bouffonne de le traiter, selon la méthode suivie par l'auteur de la *Physiologie du Mariage*. Peut-être n'avions-nous pas

d'abord d'autre prétention. Mais la réflexion nous a bientôt ramené au sentiment du devoir : le théâtre, né des facultés morales de l'homme, s'adresse principalement à elles ; c'est par les idées graves qui s'y rattachent qu'il importe de l'envisager dans un temps où tout est remis en question, où l'esprit public se forme ou se réforme sur chaque chose. Le théâtre, c'est la foule : il ne faut à la foule ni les spirituels raffinements de la gastronomie, ni des observations malicieuses sur une institution qui est la base de la société. Ainsi, sans toutefois renoncer à voir le côté plaisant qu'offre la vie du théâtre et ses détails sans nombre, nous avons pensé qu'il fallait répondre au besoin de l'époque. D'ailleurs, procéder par voie de synthèse, c'était acquérir logiquement le droit de critiquer ; l'éloge et le blâme n'ont de force que par la science du passé et la prévoyance de l'avenir. Il devenait indispensable de rappeler le point de départ et la route parcourue, pour faire mieux apercevoir le but.

C'est donc afin de relever le théâtre de l'injuste défaveur à laquelle on voudrait le condamner, que cette publication est conçue ; c'est pour essayer de lui rendre sa puissance que nous remontons à son origine : quand les réformes ne descendent pas d'en haut, les révolutions se préparent, et le raisonnement est le germe qu'il n'est pas permis aux rois d'étouffer. Diviser et corrompre sont des moyens temporaires, mais le progrès est l'effet naturel d'une cause plus

forte que nous. Il arrive, tôt ou tard, un jour où la pensée utile trouve un mot qui l'exprime, une voix qui le prononce, un peuple qui l'écoute et qui le comprend.

I

Le théâtre est une conséquence des facultés intellectuelles de l'homme social, ses sens doivent être exercés.

Le théâtre existe, non pas seulement parce qu'il existe, comme on peut le dire de tant de choses enfantées par le caprice et le hasard, mais parce qu'il doit exister. Pour bien sentir cette vérité fondamentale, jetons un coup d'œil sur la physiologie humaine. La science de la vie de l'homme et de ses fonctions nous amenant à connaître le but social, nous arriverons naturellement à conclure en faveur de tout ce qui peut et doit nous y conduire.

L'homme est un être sensitif et intellectuel. Les

organes matériels de son enveloppe corporelle sont les moyens de développement de son âme, les routes qui mènent à son intelligence les substances nécessaires à la modifier, à l'exercer, à la nourrir.

Les sens sont les artères de l'intelligence : comme des serviteurs fidèles, ils l'éveillent, ils lui donnent la puissance de créer, d'imaginer ; ils l'instruisent de ce qu'elle n'a pas perçu par leur secours, et la mémoire, organe ou sens moral, conserve tout ce que conçoit la pensée.

Les sens établissent donc les rapports entre l'homme et le monde extérieur. S'ils contribuent tous à produire les sensations internes de la sensibilité, du plaisir, de la douleur, à exciter le désir ou la volonté, l'instinct et les passions, l'ouïe et la vue doivent être particulièrement considérées comme les deux portes de l'intelligence, les grandes routes de l'entendement.

La vue, par le moyen de la lumière, embrasse l'espace et révèle à l'intelligence la différence des formes et des couleurs; elle lui fait apprécier les objets qui nous entourent, mesurer l'étendue, calculer la distance, distinguer le mouvement et l'inaction, entendre le geste ou le signe, comprendre les rapports, juger des autres par nous-mêmes, et de ce qui se produit en eux par ce que nous ressentons en nous.

L'organe de la vue anime la vie et supplée à l'action ; il excite nos sympathies, il nous attache par

la prédilection, il peuple la mémoire de scènes et de sites; par le regard, l'esprit investit un vaste horizon ou se concentre sur un point.

L'ouïe, par l'intermédiaire de l'air, perçoit les sons, et, comme la vue, révèle à l'intelligence, au *moi*, l'existence du *non moi*.

La voix humaine, celle des animaux et le bruit causé par l'ébranlement des corps solides, le sifflement des brises, le fracas de la foudre et le murmure des eaux, perçus par l'ouïe, agissent sur l'âme, y produisent le plaisir ou la peine; et les sensations d'espoir ou de crainte lui font apprécier aussi les objets, mesurer la rapidité, la lenteur, la distance, distinguer le mouvement, sentir la puissance, comprendre l'émotion.

Quand l'organe de l'ouïe ne remplace pas celui de la vue, comme dans l'obscurité, ils se servent l'un l'autre, ils procèdent de concert et vérifient spontanément les perceptions de chacun d'eux: l'œil cherche le son, l'oreille interroge les signes. Ces deux organes ont une telle action sur l'intelligence humaine qu'involontairement l'homme parle et agit en même temps, la voix et le geste se donnant un mutuel appui.

L'ouïe est celui de nos organes qui influe le plus vivement sur l'intelligence. La vue observe le monde extérieur tel qu'il est; l'ouïe fait rêver un monde imaginaire. Le langage est pour l'ouïe ce que pour la vue sont les couleurs: les nuances et la va-

riété des formes existent dans les sons comme dans les sites.

L'homme, avec son organisation matérielle et intellectuelle, eut d'abord une existence nomade; puis, cédant à l'instinct de sa conservation, il dut s'arrêter dans les circonstances naturelles d'empêchements physiques, dans les cas de maladie auxquels sa femme, ses enfants et lui-même étaient sujets. Isolé, le sentiment féconda son intelligence; il dut se garantir du chaud, du froid et de ses ennemis : il s'ingénia. Bientôt il eut une cabane; de chasseur, il devint cultivateur; il protégea son champ, et cet enclos forma le premier patrimoine. Le champ paternel fut le germe de la patrie. La famille forma la tribu : le temps fit éclore la société, et les développements de la société donnèrent naissance à la langue, moyen d'expression pour les besoins nouveaux.

Le sentiment, inhérent à la nature humaine, constitua donc la famille, lia la société, forma le langage.

Dans cet engendrement, effet naturel des facultés de l'homme, il les exerça pour lui, puis il les développa pour les autres, ensuite il les utilisa en les faisant converger vers un but commun. Le mécanisme intellectuel qui servit à la formation de la société, servit à l'élaboration de son œuvre progressive.

Ces faits historiques et les vérités fournies par l'observation sur la nature de l'homme s'appuient réci-

proquement et prouvent notre destination terrestre. Ainsi, on le comprend, il a été donné à l'homme d'étendre à l'infini ses besoins, d'embellir sa vie par le secours de son intelligence, dans l'état social qui est son œuvre et son élément.

Les organes de l'homme ont des appétits qui veulent être satisfaits. Dès qu'il n'exerce pas ses facultés, elles s'anéantissent. S'il n'était pas continuellement affecté par les couleurs et la variété des formes, par les odeurs et les saveurs, le système sensible s'endormant bientôt le laisserait dans la nuit de l'idiotisme. Aussi, pour que la puissance de la vie s'augmente et se développe dans l'exercice des facultés, par l'exercice des organes, l'impérieuse loi des besoins moraux se joint-elle à l'appétence des besoins matériels; et les beaux-arts, pour exprimer les sentiments et les nécessités de sa double nature, signes ou sons, tradition orale ou écrite par des monuments, les beaux-arts viennent aider la marche progressive de la société.

L'éducation du genre humain s'est faite par les beaux-arts, moyens d'expression, moyens d'impression, chez tous les peuples, quelle que soit du reste la date des époques de leur civilisation particulière.

On trouve partout les beaux-arts procédant des mêmes facultés pour remplir des conditions semblables : ainsi la poésie et les modes divers du langage, la musique, l'architecture, la sculpture et la peinture, formes variées de la pensée humaine, s'adressent à la foule, au moyen des sens, pour la perfectionner

dans le grand art social, pour la conduire dans la route que doivent parcourir les générations.

Dans notre époque, au degré de civilisation où nous sommes parvenus, on conçoit que les gens frivoles se laissent guider sans se rendre compte des impressions et de leurs causes; qu'ils demandent au théâtre la distraction d'un moment, une émotion qui les berce, des danses qui réveillent leurs sensations devenues lentes; qu'ils voient dans les beaux-arts des secours pour le luxe; dans les artistes des complaisants et des flatteurs. Mais que des hommes doués du talent d'émouvoir, dans chaque spécialité, consentent à cette prostitution de leurs facultés pour un salaire, c'est ce qui confond la pensée, c'est ce qui prolonge l'égoïsme général et cet état intermédiaire qu'il serait temps de faire cesser. Ce n'est donc pas inutilement que nous remontons ici à l'origine des beaux-arts pour rappeler à ceux qui les professent, leur mission, leur domaine, leurs droits et leur devoir. Disons-le donc : l'artiste par excellence est celui qui sent tout, qui sait tout, qui peut tout; puis, après lui, vient une hiérarchie d'artistes secondaires dont la fonction est d'améliorer la condition de l'homme individuel.

Pour prouver cette assertion, il suffit de jeter les yeux sur l'histoire de la Grèce, sur cette civilisation dérivée de l'égyptianisme d'où la nôtre découle également par la Grèce elle-même et par la Judée, berceau du christianisme. Les Grecs eurent la préten-

tion d'avoir inventé les arts dont ils poussèrent la perfection des formes au plus haut degré. Cette croyance fut pour eux l'objet d'un culte, et c'est ainsi que leur imagination éleva les créations humaines au nombre des divinités : Apollon et les Muses sont des symboles de cette vérité.

Après cet exposé rapide des facultés de l'homme et de leurs résultats dans la vie sociale, montrons-en de nouvelles conséquences par la filiation de la transformation humaine : l'homme dut se reconnaître et se faire lui-même par l'énergie de son intelligence; puis il put tout faire, tout transformer.

II

Développement de la loi du progrès ;
le théâtre sort du temple et succède au temple ;
chez tous les peuples des prières
et des spectacles.

Dans l'état de famille, les organes de l'homme agissent d'abord physiquement. L'habitude borne le langage à peu de mots, à des inflexions de voix, à des gestes ; les rapports sont intimes, les besoins identiques, les fonctions sagement appropriées à l'âge, à la force de chacun des membres de ce monde enfant, et les facultés ne s'exercent qu'autant qu'il est nécessaire pour vivre de la vie animale. La passion seule, c'est-à-dire la domination d'un penchant ou d'une

disposition sur les autres, vient développer d'une manière extra-normale celles de nos facultés qui y correspondent le plus, excite dans l'homme des désirs nouveaux, lui fait découvrir des choses inaperçues, éprouver des sensations profondes, rêver une existence plus grande, prévoir un monde meilleur.

Dans la tribu, les passions sont déjà mises en jeu; les relations s'étendent : l'homme, sa femme et ses enfants deviennent des individus distincts; le collectisme impose des conditions de réciprocité d'homme à homme, de famille à famille; les organes agissent moralement; le langage est appelé à exprimer une quantité de faits, de combinaisons, de rapports, chaque jour augmentés. Les mots primitifs sont des racines qui multiplient; l'intelligence fonctionne comme le collectisme lui-même a fonctionné, allant de un à deux et de deux à plusieurs, arguant toujours de la succession des temps, marchant méthodiquement du connu à l'inconnu, faisant ainsi chaque jour l'œuvre de sa vie, la science où le passé lui révèle l'avenir.

Dans la famille, le sentiment religieux s'est manifesté d'abord matériellement par l'égoïsme humain *du moi dans la nature et la nature pour moi*. Dans la tribu, ce sentiment s'est fait sentir par un premier degré de spiritualisme. A la matière, à l'égoïsme, se joignit l'idée d'*un autre*, le semblable du moi, ayant les mêmes besoins et faisant valoir les mêmes droits. Le mot *nous* fut prononcé et l'acte pieux se fit en

commun par un sacrifice, c'est-à-dire par le partage du tout, par la renonciation à une partie : on comprit *Dieu pour chacun,* et ce fut la première notion de l'ordre, l'appréciation distincte des facultés de l'homme et de sa condition terrestre. De ce moment, l'idée de Dieu se formula dans l'esprit de l'homme par le droit d'autrui ; il y eut un but commun d'activité, la société fut fondée.

Dans la société, les passions ont un frein, les facultés une direction, les organes une tendance ; les individualités disparaissent dans la généralité ; le génie de la famille se continue dans la vie privée, et celui de la tribu dans la vie publique. Mais l'humanité a son but, et ce but c'est la vie par le règne de l'intelligence ; c'est la satisfaction de plus en plus large de cette intelligence par l'exercice et le développement des sens qui la servent.

Dans la société, le sentiment religieux, qui est l'âme et l'inspiration de toutes choses, se formula de mieux en mieux et à mesure qu'il se spiritualisa davantage, par les progrès intellectuels de l'homme ; il s'éleva chaque jour à des perfections plus étendues, agrandissant chaque jour l'idée du créateur par la découverte de tous les secrets de la création.

Dans la société, la langue s'est manifestée aux sens les plus en rapport avec l'intelligence, à l'ouïe par la voix, aux yeux par le signe : la langue, écrite aussi bien que parlée, transmit les traditions et devint, à l'aide des beaux-arts, le moyen le plus

puissant de direction. Les hommes les plus aptes à sentir se placèrent naturellement, en vertu de la supériorité de leurs facultés, au-dessus de ceux qu'il fallait diriger : ces hommes furent les prêtres. Dieu et société ne sont qu'une même idée dont la religion est le mot, dont le temple est le signe, dont la prière est la voix, dont le culte est l'acte, dont la vie sociale est la durée.

Toutes les civilisations spontanées qui se sont développées aux lieux de leur naissance, sans pouvoir communiquer entre elles, offrent des traditions analogues. Les Chinois, les Indous, les Égyptiens, les Celtes et les Péruviens ont procédé d'une manière identique quant au fond. La religion a été le lien de toutes les sociétés : Plutarque la regarde comme l'histoire allégorique de la nature, et Cicéron affirme que ses mystères ont civilisé les hommes.

Le prêtre fut d'abord l'artiste, l'homme inspiré, l'homme-rapport entre le peuple et la divinité. Dieu lui parlait et il parla ; il éprouvait les désirs de tous et il se vouait à leur accomplissement. Le prêtre fut ensuite le savant. Il étudia le passé, il récapitula, il prévit, il interpréta le ciel et la terre, il observa les phénomènes, il tint compte de tout. Il fut aussi l'homme d'action; car, après avoir senti et raisonné, il pratiqua. En vertu de l'inspiration et de la science, il inventa des moyens, il s'ingénia pour les mettre en œuvre.

Le prêtre dut donc être nécessairement l'homme

supérieur de la société, l'homme infaillible relativement aux autres. Il fut le directeur naturel, l'éducateur de droit et de fait; tout fut enseignement dans sa parole et dans sa conduite; son existence dut être un dévouement continuel de pensées et d'actions dont aucune n'était le résultat humain de la nature. Entre le ciel et la terre le prêtre doit s'ignorer.

Le sacerdoce est une vocation, c'est la foi ou le fanal. L'enseignement sacerdotal tend à relier tout ce qui pourrait transgresser la loi sociale : la législation sortit du temple, puisque le prêtre fut l'éducateur public; la guerre sortit du temple, puisque le prêtre fut l'arbitre entre le juste et l'injuste; l'esprit de l'avenir sortit du temple, puisque le prêtre vit la route et le but. Mais, dans les voies de la Providence, il y a quelque chose d'inévitable : c'est le changement, le développement, la transformation. Il arrive toujours un temps où ce qui a été beau ne satisfait plus, où des sentiments nouveaux, des désirs vagues, une inquiétude sans nom agitent la foule qui s'est élevée à la hauteur de la science du prêtre; alors il sent la puissance directoriale s'échapper de sa main, il appelle à son aide la poésie, la musique, la sculpture, la peinture. Les chefs-d'œuvre de l'art prolongent un moment la croyance; mais bientôt ces moyens ne suffisent même plus, les sens se sont accoutumés aux formes perfectionnées de l'idée vieillie.

La masse populaire étant initiée aux progrès dont le prêtre devait doter la société, le doute commence. Le drame sort du temple; les jeux, les spectacles deviennent des moyens de distraction, et le théâtre prend une forme.

Tant que l'époque est religieuse, tout vient d'en haut et descend vers la terre. Cette idée est représentée par la forme pyramidale qu'on retrouve chez tous les peuples. Les arts n'expriment qu'une seule idée, se concentrent dans un seul monument, et ce monument, c'est le lieu de la prière : tous les individus s'y réunissent dans un but général. Alors le peuple n'est pas une masse de pierre élevée dans un ordre quelconque; il vit pour ceux qui vivent; il a une âme qui répond à l'âme de tous; il est fait homme dans cette admirable unité sociale : ici les bras, ici le cœur, ici la tête, et dans la tête la pensée.

Quand le théâtre, rival du temple, attire la foule, les arts y viennent achever l'éducation publique en procédant par voie d'analyse, en examinant tout, pour faire tout comprendre. Les nouveaux directeurs offrent d'abord, comme transition, des sujets religieux; puis ils raisonnent sur des sujets historiques; puis ils en viennent à ne peindre que des passions individuelles, ainsi que nous le verrons par la marche du théâtre.

Tous les peuples, on peut l'affirmer *à priori*, ont eu, dès l'époque de leur première organisation, des jeux, des spectacles, un théâtre, dont l'idée et les

formes correspondaient au degré de civilisation où ils se trouvaient. Le capitaine Cook raconte qu'on lui offrit, chez les sauvages à l'état de tribu et de fétichisme, une sorte de fête théâtrale où le drame représentait l'acte de la génération. Un tel spectacle annonce le degré le plus bas de la civilisation. Peut-être pourrait-on retrouver sur la surface du globe des civilisations analogues à tous les états que dut parcourir l'esprit humain pour arriver à notre état social.

Chez tous les peuples, le caractère d'une fonction particulière s'annonce dans l'origine par les spectacles : les luttes, le dénoûment de la victoire, pour la nation guerrière ; l'églogue et le récit, les finesses du langage pour la nation pacifique. La poésie lyrique suffit aux enfants de Moïse ; mais au fils de ce guerrier, qui vint fonder la Grèce, les chants d'Orphée, les poésies d'Homère et les idylles de Théocrite annoncent cette triple fonction de sentir, de raisonner et d'agir, de lever le glaive par l'effet de la pensée.

La France a recueilli l'héritage de la Grèce ; c'est donc elle qu'il importe d'étudier, et l'œuvre critique du dernier siècle s'est chargée de ce soin. Cependant, disons-le en passant, quoique les documents manquent pour rien préciser à cet égard par des dates et par des noms, les grandes civilisations autochthones ont eu un théâtre : là, comme toujours, et comme partout où l'homme exerce ses

facultés, le drame est sorti du temple. Si les vestiges des civilisations égyptienne et celtique n'ont rien légué à ce sujet aux peuples qui les ont envahies, les civilisations qui sont restées debout, les Chinois et les Indous, offrent aux savants un théâtre où la religion et les mœurs sont reflétées comme une preuve de l'importance des fonctions théâtrales dans tous les pays. Les Chinois ont des théâtres vastes et fort agréables, des habits magnifiques pour les acteurs, et des comédies dont la représentation dure dix ou douze jours, en y comprenant les nuits. Du reste, les sujets sont tout à fait moraux et surtout relevés par les exemples fameux des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise. Les Incas du Pérou représentaient aussi, aux jours de fêtes, des tragédies et des comédies dans les formes, en les entremêlant d'intermèdes qui n'avaient rien de bas ni de rampant. Les sujets des tragédies étaient les exploits et les victoires de leurs rois et de leurs héros. Ceux, au contraire, des comédies se tiraient de l'agriculture et des actions les plus ordinaires de la vie humaine : le tout assaisonné de sentences pleines de gravité. Citer ainsi les Chinois, les Péruviens et les Grecs, c'est prouver que partout les mêmes causes ont produit les mêmes effets. La civilisation surprise par Christophe Colomb était dans l'épanouissement d'un spiritualisme très-avancé, si on la compare à celle que le capitaine Cook trouva dans les îles de la mer du Sud.

III

**Du théâtre dans l'antiquité.—Thespis.
—Les tragiques grecs.—Aristophane.—Les Romains
et les cirques. — Les jeux d'un peuple ont
le caractère de ses fonctions dans
la vie des nations.**

La Grèce sortie de l'Égypte doit être envisagée, dans l'œuvre de la civilisation universelle, comme une de ces réactions naturelles qui hâtent la marche de l'esprit humain. La société mère, largement organisée, avait longtemps existé avec ses trois grandes castes, qui répondaient aux trois grandes fonctions humanitaires : le sentiment, la science et l'indus-

trie. D'abord les prêtres les réunissaient toutes trois, et cette caste dirigeait les deux autres : celle des guerriers, obéissant pour commander; celle des esclaves, se bornant à agir. Mais à la suite des siècles, par le développement du germe de l'égalité native des hommes, les trois castes éprouvèrent les mêmes besoins sociaux. Un prêtre, Moïse, protesta, au nom des esclaves, contre un ordre de choses qui leur refusait un nom, un mariage, un tombeau ; et, en même temps que le guerrier Danaüs allait fonder Argos, il se mit à leur tête et les conduisit en Judée, où il reconnut leurs droits. Le livre de ce chef, de ce prêtre législateur, est un symbole historique de la marche de l'humanité. Là, dans cette agglomération de familles et de tribus, devait se conserver l'unité, le sentiment de la société mère, tandis que, sur le sol de la Grèce, l'imagination de l'homme devait se livrer à tous ses caprices avant de revenir au même point. Dans la prévoyance de Dieu, ne fallait-il pas que les moyens d'expression se perfectionnassent? La fable de Danaüs est le mythe de la destinée de ce peuple intérimaire : le supplice des Danaïdes n'est qu'un symbole du travail intellectuel de l'esprit humain. « Les fables sont divines, » dit Salluste le philosophe.

La société grecque procéda, dans l'œuvre de sa formation, en allant des effets aux causes. Le polythéisme, en détruisant l'unité, en multipliant les dieux, les rapetissa à la taille de l'homme et leur

donna des facultés et des passions humaines. Le temple dut donc se réduire à des proportions analogues.

L'Égypte avait ses temples d'une demi-lieue de longueur, avec leurs longues avenues de sphinx, leur bois sacré, leurs pylônes et leurs enceintes : le drame s'y passait, répondait aux facultés et satisfaisait les besoins moraux du peuple ; il reliait les individualités dans une même idée, comme elles se trouvaient rassemblées dans une même enceinte. Le théâtre était inutile.

En Grèce, au contraire, le culte divisé, ne parvenant plus à réunir tous les citoyens sous l'abri d'un seul Dieu, laissa la liberté d'aller à l'autel de telle ou telle divinité, pour implorer une faveur spéciale : le théâtre dut s'élever pour contenir le peuple. Dans cette société, œuvre d'un guerrier, sous la croyance qui place les héros au rang des dieux, le drame dut être héroïque ; il dut avoir la puissance d'une idée sociale, il dut jeter sur le pouvoir politique, qui seul ralliait les masses, une sorte de grandeur religieuse. Sophocle fut mis au rang des demi-dieux ; il eut un temple.

Selon les traditions de la Grèce, le fondateur du théâtre fut Thespis. Les fêtes de Bacchus étaient célébrées avec beaucoup de joie : on sacrifiait un bouc à ce dieu, et, pendant le sacrifice, les prêtres et le peuple chantaient en chœur des hymnes qu'on appelait tragédies ou *Chant du Bouc ;* puis on parcou-

rait les villes et les bourgades en traînant un homme travesti en Silène et monté sur un âne : la foule suivait en chantant et en dansant; les chanteurs, barbouillés de lie, se penchaient sur des charrettes, et, le verre en main, faisaient entendre les louanges du dieu. De ce mélange de licence et de religion, de cette action sérieuse et de ces danses folâtres, de ce chaos enfin sortit la poésie dramatique. Bacchus, on le sait, est un symbole de l'émancipation du peuple.

Thespis entreprit le premier d'introduire dans la confusion inévitable des fêtes de Bacchus une sorte de régularité. Il composa un récit des actions attribuées au dieu; un seul homme fut chargé de chanter ce récit, sur un chariot, et la foule attentive adopta cette célébration nouvelle. Il y eut ainsi un auteur dramatique, un acteur, un théâtre et des spectateurs. L'art dramatique commença par un monologue, comme les Genèses font sortir l'humanité d'un seul homme; il commença aux fêtes de Bacchus, réformateur populaire. Eschyle fut le premier qui mit plusieurs acteurs sur la scène; Sophocle et Euripide achevèrent de donner à la tragédie sa forme et son but. Eschyle peut être considéré comme le père du théâtre grec. Thespis sans doute fut heureux d'imaginer un acteur qui récitât des histoires propres à émouvoir les auditeurs : un acteur touche plus qu'une simple lecture; mais le dialogue seul pouvait donner au drame sa puissance d'initiation pour les yeux et pour l'esprit.

Si l'innovation de Thespis fut, ainsi qu'on le suppose, un moyen de laisser aux chœurs le temps de se reposer, Eschyle et ses successeurs se servirent du chœur comme d'un personnage mêlé à l'action, pour donner à la fois aux acteurs et aux spectateurs un moment de repos entre les actes. Eschyle s'avisa le premier de construire un théâtre solide et de l'orner de décorations analogues au sujet. Sophocle après lui perfectionna tout et composa pour le talent des acteurs.

« A la naissance de la tragédie sous Eschyle, dit le P. Brumoy, Athènes s'éleva au plus haut point de sa gloire. Elle avait eu des rois dès son origine, mais des rois tels que Sophocle et Euripide peignent Thésée, c'est-à-dire, des rois qu'une autorité très-bornée faisait plutôt regarder comme les premiers citoyens que comme les chefs de l'État. Ces souverains populaires faisaient consister leur autorité à partager avec le peuple, ou plutôt à lui conserver l'autorité souveraine. C'était se conserver eux-mêmes, tant la démocratie avait toujours eu d'appas pour les Grecs; je dis pour tous les Grecs, car les rois de Thèbes et de Lacédémone n'étaient pas beaucoup plus privilégiés que ceux d'Athènes. Ceux de Lacédémone se faisaient honneur d'obéir aux lois jusqu'au point d'abandonner des conquêtes avancées, sur un seul mot des éphores. La royauté, dans toutes les parties de la Grèce, n'était guère que l'appui de la liberté; et jamais la Grèce ne fut si heureuse, ni si entière

que sous les auspices de cette espèce singulière de monarchie. Les révolutions arrivées depuis montrèrent bien que c'était là le point fixe de la véritable liberté et le milieu précis entre la licence républicaine et le despotisme tyrannique des Denys. C'est sous ce point de vue qu'il faut envisager les rois que nous représentent les poëtes tragiques (les poëtes grecs), rois dont les mœurs et la popularité cesseront de choquer quand on aura bien conçu comment et à quel prix ils étaient rois. Créon, chez Sophocle, et Hippolyte, chez Euripide, dédaignaient la couronne : cela paraîtrait incroyable de nos jours. En effet, suivant les idées reçues, cela passe la vraisemblance du théâtre ; la modération du cœur humain ne va point là. Mais les idées étaient différentes, parce que la chose l'était. Le rang seul distinguait les rois grecs, et presque rien au delà. Toutefois ce rang, tout stérile qu'il était, ne laissait pas que de flatter extrêmement l'ambition humaine, comme il paraît par l'histoire d'Étéocle et de Polynice (aussi était-ce à Thèbes et non à Athènes que se passait l'action). Régner ce n'était qu'être parmi les Grecs l'homme de l'État, la tête dans le cabinet et le bras dans la guerre. »

Nous n'avons pu résister à la tentation de citer ce passage, non-seulement parce qu'il donne une idée exacte de la fonction historique du théâtre, mais encore parce qu'il offre avec notre situation politique une similitude qui peut faire réfléchir les hommes

capables de comprendre la puissance de l'art dramatique. Les auteurs grecs n'exerçaient pas un art inutile pour le peuple auquel ils l'adressaient, mais un sacerdoce, un droit de direction sociale. Aussi quels sujets traitaient-ils? ceux qui devaient entretenir le spectateur dans son amour pour les institutions du pays. Eschyle avait été nourri dans les idées et dans les exercices des droits civils; Sophocle naquit tandis qu'il fondait le théâtre, et Sophocle commanda des armées; Euripide vint au monde presque en même temps : contemporains de Léonidas et de Thémistocle, tous trois furent admirés et vénérés du peuple, qui se passionnait pour les jeux de la scène.

A la voix de ces poëtes, le théâtre s'agrandit, et tout Athènes se trouva rassemblé dans son enceinte. Leurs tragédies passaient dans la mémoire de chacun à mesure qu'on les jouait; et, dans la défaite de Sicile, c'était assez pour un soldat de savoir les vers d'Euripide pour que le prisonnier fût bien traité du vainqueur. Les rois se trouvaient heureux de pouvoir attirer les poëtes tragiques à leur cour. Euripide éprouva souvent leurs faveurs; mais la plus flatteuse des faveurs était l'admiration des Athéniens, de ce peuple aussi éclairé qu'avide d'émotions. C'est que tout était conçu pour lui, c'est que l'auteur se montrait digne de son art et qu'il en comprenait le but. Devant des Athéniens, l'auteur grec ne parlait que de la Grèce, c'était une érudition sociale, c'était

l'instruction, l'éducation même qu'il donnait, et qu'on venait recevoir.

Les Athéniens, il faut le dire, savaient tout entendre ; ils ne se fâchaient pas de la critique, ils étaient fiers de l'apologie ; tout ce qu'on essayait sur la scène pour les réformer moralement, ils le savaient mettre à profit. Il y a dans le peuple un instinct moral dont l'influence se fait toujours sentir, malgré les pouvoirs oppresseurs qui voudraient l'étouffer, malgré les circonstances qui lui sont étrangères. Les fondateurs du théâtre comprirent que le devoir de tout écrivain est de développer cet instinct moral, c'est-à-dire, de le diriger vers le bien, et d'employer ainsi au perfectionnement le génie individuel de la nation pour laquelle il écrit, que la Providence lui confie : s'il ne le fait pas, il manque à sa mission. Tout écrivain doit être initiateur à l'égard du peuple auquel il s'adresse, surtout avec le théâtre, où tous les moyens d'impressions lui sont donnés. L'auteur dramatique, comme le Janus des Romains, doit regarder le passé et l'avenir. Il doit savoir que l'homme n'a de développements possibles que dans la société, que par la société ; il doit en être l'expression par les traditions, par les croyances, par les mœurs et principalement par le but : car les peuples ont un ministère relativement aux autres peuples ; ils doivent accomplir une fonction, et les poëtes grecs, persuadés que la société est une œuvre religieuse, héroïque, faisaient du théâtre l'histoire allégorique de leur religion.

L'entrée du théâtre d'Athènes fut d'abord gratuite comme celle du temple; et quand, par des raisons de police et d'ordre, on imposa une légère rétribution, Périclès fit passer une loi par laquelle tout pauvre recevait à la porte du théâtre une obole pour le droit d'entrée, une autre pour les rafraîchissements durant le spectacle.

Le théâtre était pour le gouvernement un moyen de moralisation politique; il l'entretenait à ses frais, il payait les acteurs; il fournissait aux citoyens nécessiteux de l'argent pour qu'ils pussent profiter des avantages de cette institution. Un des archontes y présidait; le plaisir n'était pas le but, on le voit, mais le moyen d'y parvenir.

Quand le théâtre de bois bâti par Eschyle croula sous le poids des spectateurs, l'État en fit construire un nouveau, en pierre, au coin de la citadelle, et trente mille spectateurs s'y trouvèrent commodément placés. Observons en passant que les prêtres de Bacchus réclamèrent, comme un droit, une place spéciale, et cette prétention liait ainsi, dans l'unité du théâtre, le passé, le présent et l'avenir, en d'autres termes, la religion, le drame et le peuple. Quant aux auteurs dramatiques, leur importance était telle que la nation venait juger leur œuvre et couronner le vainqueur : Phrynicus et Pratinas luttèrent contre Eschyle.

Le sacerdoce, on le comprend, était arrivé à l'époque fatale où, se sentant impuissant à conserver le

monopole des arts et de la poésie, il prête un reste d'autorité à la forme nouvelle que l'esprit humain revêt pour répandre les fruits nouveaux de la pensée sociale. « En jetant les yeux sur les arts qui régnaient en Grèce, et surtout à Athènes, dit M. de Rochefort, il est impossible de n'être pas frappé de la liaison intime qu'ils avaient les uns avec les autres, et de celle qu'ils avaient tous ensemble avec quelqu'une des bases du gouvernement, comme la politique, la morale ou la religion. Tous les arts ne semblaient avoir été admis dans la république que pour contribuer à former des citoyens utiles et vertueux, et à leur donner une éducation qui en faisait d'excellents athlètes, de bons orateurs et d'intrépides guerriers. En effet, tout le monde sait que la musique et la poésie étaient employées à inspirer l'amour de la religion, des lois et des mœurs. » Le théâtre, en concentrant la poésie, la musique et les autres spécialités des arts sur un point, leur donnait donc plus de puissance. Périclès, Gorgias, Démosthène, n'étaient pas plus puissants pour remuer à leur gré l'esprit du peuple que les acteurs d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle. D'ailleurs, considéré comme art politique, l'art dramatique, dans un gouvernement où les mœurs sont comptées pour quelque chose, devait être aussi un art moral. C'est uniquement sous ce point de vue qu'Aristote l'a regardé.

Outre le côté général, il y avait encore un bienfait individuel à recueillir au théâtre, et l'auteur le fai-

sait comprendre : « Considérez les poëtes tragiques, disait Timoclès dans sa comédie des *Bacchanales*, et voyez de quelle utilité ils sont pour la race humaine. L'indigent qui voit sur la scène Télèphe plus pauvre que lui, apprend à supporter son infortune ; le malade qui sent son esprit s'égarer, se console en voyant Alcméon ; celui qui pleure la perte d'un fils est soulagé par la douleur de Niobé ; le boiteux se console en voyant Philoctète, et le vieillard malheureux en voyant Oinée. Chacun alors des spectateurs contemplant sur la scène des malheurs plus grands que ceux qu'il éprouve, est moins abattu par sa propre infortune. » Marc-Aurèle tenait à peu près le même langage aux Romains. Libanius disait : « Voulez-vous apprendre à un homme plongé dans la douleur à supporter patiemment son mal ? eût-il perdu son bien et ses amis, fût-il accablé d'injustices et de persécutions, menez-le au théâtre et montrez-lui la grandeur des rois terrassée. » Combien il serait important qu'on se rappelât maintenant que le théâtre se sert de grandes émotions pour graver dans l'esprit de grandes vérités ! Dans sa naissance, l'art est tout religieux comme la société à laquelle il doit parler ; la société parvenue à la perfection que peut produire l'idée qui l'a formée, l'art devient politique et individuel : c'est la marche ordinaire, la loi fatale du développement de toute chose humaine. Si l'on analyse les ouvrages des trois principaux auteurs tragiques grecs, on verra le drame suivre cette marche

depuis le *Prométhée* d'Eschyle jusqu'à l'*OEdipe à Colonne* de Sophocle. Nous n'entreprendrons pas cette tâche, mais nous renverrons le lecteur désireux de se rendre compte de tout, aux savantes critiques que les deux derniers siècles firent naître sur cette matière.

Le théâtre grec, sous le règne de ses trois grands poëtes tragiques, avait accompli la fonction sociale dans ce qu'elle a de plus élevé ; il avait rempli le rôle du prêtre et de l'archonte. Un homme devait profiter du moyen pour pénétrer dans la vie individuelle, pour relever les erreurs des particuliers, et pour faire ainsi la censure des mœurs dans les détails les plus intimes : cet homme, c'était Aristophane.

Après que Thespis et Phrynicus eurent rendu les Athéniens insatiables de représentations théâtrales, Pratinas, pour répondre à leurs désirs, introduisit l'usage de faire succéder à la tragédie une petite pièce dont les personnages, représentant des satyres, étaient destinés à exciter le rire. Ces petites pièces, faites pour les vendanges, pour les fêtes de Bacchus, furent appelées tragédies lyriques : des faunes, des villageois, rôles plaisants, peu à peu remplacèrent les satyres, comme dans le genre sérieux les demi-dieux et les héros avaient remplacé le *chant du bouc,* ce qui donna lieu au proverbe : *Que fait ceci à Bacchus?* dont on se servit à l'occasion des tragédies d'Eschyle, et qui, par la suite,

s'appliquait à quiconque s'écartait du programme qu'il avait annoncé.

Aristophane profita des précédents établis par quelques poëtes comiques ; il transporta sur la scène non pas seulement des personnages imaginaires, mais encore ses concitoyens pour fronder leurs ridicules. Eupoli, Cratinus et Aristophane, et autres qui travaillèrent dans leur goût, dit Horace, reprenaient les vices personnels avec une grande liberté. Cette nouvelle forme d'expression scénique fut appelée comédie. Sortie, comme la tragédie, du chariot de Thespis, elle conserva quelque chose de son origine ; elle devint plus régulière dans son plan sans être plus réservée. Elle représentait les faits véritables, les habits, les gestes, et, par le moyen des masques, jusqu'à la physionomie de quiconque il plaisait à l'auteur de sacrifier à la risée publique. Nul n'était épargné dans Athènes, pas mêmes les premiers magistrats, ni les juges qui devaient donner leurs voix pour autoriser ou proscrire les comédies. Elle se jouait également des hommes et des dieux.

Aristophane représente à lui seul la comédie grecque. Forcé de subir la censure du gouvernement que les changements politiques avaient restreint à un nombre déterminé de citoyens, sa licence première fut refrénée par la loi qui défendait de nommer personne sur le théâtre. Mais sa malignité trouva le secret d'éluder la défense : sous des noms supposés, elle traça des caractères vrais et

reconnaissables ; de sorte que sa seconde manière, satisfaisant à la fois sa vanité de poëte et la malice du spectateur, lui procurait le plaisir de se faire deviner, comme elle procurait à l'auditoire celui de nommer les masques. L'art fut ingénieux par l'effet même de la loi. L'esprit s'inquiète peu des barrières, et la comédie est une de ses expressions les plus vives et les plus subtiles. L'idée comprimée devient une sorte de poudre à canon pour tout écrivain.

Contemporain de Socrate, d'Euripide et de Sophocle, auxquels il survécut, Aristophane acquit son importance sociale durant la guerre du Péloponèse, non pas en cherchant à divertir le peuple, mais en lui rappelant la nécessité de son intervention dans la chose publique, en se faisant le censeur du gouvernement et presque l'arbitre de la patrie. Prenant le langage le plus vulgaire afin de se faire comprendre de tous, il ne marchande jamais avec le mot pour exprimer l'idée. Plutarque le compare avec raison à une femme ivre, non pas qu'il manque de finesse et de délicatesse même, il est sublime quand il le veut, mais parce qu'il tient à jouer son rôle d'initiateur relativement à la populace. Il n'a besoin de parler à ceux qu'il critique qu'à la condition d'être énergiquement compris par le peuple ; c'est l'accusateur public traînant au tribunal de l'opinion quiconque tend à l'égarer, à la corrompre. C'est au nom des dieux, des lois, et

peut-être gagé par l'État, qu'il attaque Socrate. C'est un effort de l'idée sociale, c'est une fonction sacerdotale qu'il remplit. Il se fait dans cette occasion l'expression de l'esprit du gouvernement contre l'idée nouvelle; et, en général, les gouvernements n'aiment pas ce qui peut les contrarier; ils veulent s'endormir dans leurs habitudes pour être certains de se réveiller avec la sécurité de la veille. Platon envoya à Denys le Tyran un exemplaire d'Aristophane, en l'exhortant à le lire avec attention s'il voulait connaître à fond l'état de la république d'Athènes.

Aristophane, avec le projet d'exercer sur son pays une réforme salutaire dans l'intérêt du petit peuple, dut, avant tout, se rendre populaire. Nous avons vu, de nos jours, un faiseur de vaudevilles, dans la seule de ses nombreuses pièces qui eût un but politique, pièce visiblement commandée par le pouvoir, séduire son public pendant les trois premiers actes, par des épigrammes contre l'idée en faveur de laquelle il devait conclure au dénoûment. Cette trahison d'invention moderne eût été impossible avec la perspicacité des Athéniens. Mais il était naturel que, dans sa situation de poëte comique, Aristophane, même à son insu, préférât ses fortes touches de pinceau à la faconde polie employée par Ménandre, et qu'il crût devoir tourner, comme Plutarque l'en blâme, la ruse en malignité, la naïveté en bêtise, le rire en farce et l'amour en effronterie,

pour arriver à peindre plus sûrement les ridicules et les scélérats publics tels qu'ils étaient.

La comédie d'Aristophane doit donc être regardée comme l'analogue de la tragédie par le but, mais pour agir dans le temps et sur l'esprit des générations présentes. Les passions dépendent de l'humanité, sont de toutes les époques et de tous les peuples ; les ridicules tiennent aux individualités et à des circonstances momentanées.

Aristophane a procédé par la manière la plus propre à produire l'effet qu'il en attendait; aussi une des voix les plus mâles du christianisme, saint Chrysostôme, retrempait son éloquence si vive et si ferme par la lecture de ce mordant comique; et, comme Alexandre le faisait d'Homère, il plaçait les œuvres d'Aristophane sous son chevet, pour les lire avant de s'endormir et pour les retrouver à son réveil.

La part active que prit Aristophane aux affaires publiques s'explique par les circonstances où se trouvaient les Athéniens : livrés à des factions excitées par l'effervescence d'Alcibiade et de quelques jeunes gens, entretenues par leur ambition, fortifiées par les guerres du dehors, ils étaient encore divisés par des philosophes qui se disputaient les disciples. Le poëte suivit l'instinct de sa nature, comme Démosthène écouta le sien dans des circonstances à peu près semblables. Le comique voulut corriger les mœurs dépravées en faisant rire les

citoyens à leurs dépens; l'orateur, en tonnant dans la tribune, voulut inspirer l'énergie des vertus. Tous deux déployèrent, pour le même but, un caractère vif, ardent, opiniâtre. Tous deux rencontrèrent des obstacles, tous deux obtinrent des succès : le moyen est toujours bon sous la puissance d'une bonne intention. Les Lacédémoniens éprouvèrent qu'Aristophane seul valait une armée, et qu'il serait impossible de venir à bout des Athéniens tant qu'ils suivraient les conseils de ce poëte. Ses comédies sont tellement liées au temps et aux circonstances pour lesquelles elles étaient composées, qu'on ne peut en bien comprendre l'esprit qu'à l'aide de l'histoire grecque.

Pour peu qu'on réfléchisse à tout ce que nous venons de dire sur Aristophane et sur le but politique de toutes ses comédies, depuis celle des *Arcaniens*, composée pour engager Athènes à faire la paix avec Lacédémone, jusqu'à celle des *Nuées*, qui lui valut le triste honneur de ridiculiser le maître de Platon et d'Aristote, on sera convaincu de l'importance du théâtre dans l'antiquité; et si son influence contribuait à déterminer la guerre ou la paix et pouvait également pousser au bien et au mal, un tel sacerdoce devait être en honneur; le droit de juger les hommes en découlait naturellement. La critique suppose toujours un but d'intérêt public, et c'est ainsi que, de réactions en réactions, les idées s'épurent et se dégagent de leurs

liens matériels. L'idée chrétienne qui nous lie à la Grèce dans sa filiation terrestre, devait poindre d'un premier éclat au moment où Socrate but la ciguë, et le sage pardonnait au poëte Aristophane, comme Jésus sur la croix pardonnait à ses bourreaux.

Quoique nous nous soyons seulement occupé du théâtre, ce n'est pas que la Grèce manquât d'autres spectacles et d'autres jeux; comme chez tous les peuples, ils étaient joints aux cérémonies religieuses; mais c'est particulièrement par les jeux de la scène que se distinguèrent les Athéniens, et c'est encore par le théâtre que la France continue la route ouverte par le génie de l'Attique.

L'humanité, dans l'œuvre de sa vie, qu'il nous soit permis de le redire ici, suit une marche lente mais progressive, comptant par siècles, comme chacune des individualités qui la composent momentanément compte par années. Dans ce collectisme des peuples, un peuple, plus avancé que les autres, se montre à leur tête; une nation plus éclairée se fait reine entre les nations, à l'aide des sentiments qu'elle exprime par le drame de son existence individuelle, soit que son sol natal devienne le théâtre de sa gloire, et qu'elle y attire les étrangers émerveillés, soit que l'instinct de sa fonction la sorte de ses limites premières, et la pousse, par l'esprit de conquête, à promener sur le monde le flambeau de ses dieux, de ses lois et de ses mœurs. La force

morale et la force physique ont alternativement et simultanément gouverné le monde, l'une par l'autre, et toujours l'une comme but ou comme moyen de l'autre. Le sentiment et la guerre, le raisonnement et la guerre, l'industrie et la guerre, voilà l'histoire de l'esprit humain. L'Égypte dut exercer sur les nations africaines qui l'environnaient l'ascendant naturel de sa civilisation; les traditions grecques ne furent que des transformations des traditions égyptiennes, et les traditions romaines elles-mêmes furent les transformations des mystères grecs. Ce que l'Égypte a été pour la Grèce, la Grèce le fut pour Rome, et Rome à son tour devait l'être pour le reste du monde. Ce rôle d'initiateur, chaque peuple ne l'a pas rempli de la même manière, avec les mêmes moyens; mais à chaque succession il s'exerce sur un plus grand nombre, par une répartition plus large de l'idée générale, par des expressions moins abstraites, par des définitions d'âge en âge appropriées à l'émancipation progressive. Bacchus, Hermès, Hercule, Orphée, Thésée, dieux ou héros, furent pour la Grèce des divinisations d'un progrès relativement aux grandes sociétés autochthones de l'Égypte et de l'Inde, et Athènes fut l'expression la plus nette de la civilisation grecque, civilisation transmise pour être transmise.

La Grèce exprima donc aux peuples la civilisation par les arts, par la science et par la guerre, ces trois caractères distinctifs de la civilisation égyptienne,

comme de toute grande civilisation spontanée. Au siècle de Périclès, ces trois moyens d'expression brillaient d'un vif éclat à Athènes. Les arts avaient atteint la plus haute perfection de la forme; mais ils n'exprimaient plus rien que de matériel, ils bornaient le sentiment social; le théâtre lui-même, expression plus animée, se réduisait à rappeler le passé, à critiquer le présent, à entretenir les idées pieuses, mais étroites, du patriotisme et de la gloire. Alors le sentiment de l'avenir donna au raisonnement le premier rôle; la science fécondée pressentit l'avenir; Socrate se souvint de l'unité primordiale, et ce retour au principe originaire devait fonder l'école d'Alexandrie. Praxitèle, Sophocle, Aristophane, Socrate, Platon, Aristote, ces noms rappellent l'art et la philosophie dans ce qu'ils ont de plus élevé et de direct pour les peuples; et celui d'Alexandrie, que nous avons cité, rappelle, par la filiation historique, les conquêtes du roi de Macédoine et la puissance morale appliquée à la guerre, art ou science qui place Léonidas et Thémistocle au rang des grands capitaines.

Cependant la guerre, ce terrible moyen d'émancipation, ce geste de l'idée dont l'art est le désir, dont la philosophie est le mot, ce drame révolutionnaire où les peuples ont leur rôle, et dont le monde est le théâtre, ne devait pas être joué par le peuple qui dominait moralement les autres nations : les Athéniens prenaient trop de plaisir aux jeux de

l'esprit; ils attachaient trop d'importance aux vers de leurs poëtes tragiques, aux railleries amères d'Aristophane, pour se préoccuper de la pensée de conquérir le monde après avoir défendu leurs frontières. Le moment était venu de leur arracher le sceptre et la direction des peuples. Les Romains, ces fils éclos du même œuf, ces citoyens de la même idée, les Romains sont trop à l'étroit dans l'Italie : du haut du Capitole on aspire au reste de la terre. Mais il faut au monde un avenir, et l'Étrurie n'a donné à Numa qu'un avis, à l'augure Cicéron qu'un souvenir; l'Afrique est restée muette à la voix de Scipion; les Gaulois inquiets ont déserté leurs forêts druidiques, et méconnu leur source celtique : pour quel mot inconnu Rome doit-elle envahir la terre? Ce qu'elle ignore, la Grèce le sait peut-être, et la Grèce est conquise!

La guerre n'est que l'instinct d'un peuple, quand elle n'a pas l'effervescence du sentiment : elle vient chercher ou elle apporte.

Les colonies grecques, en Italie, avaient mis les peuples du Latium en contact avec l'esprit de la métropole. Rome, en s'emparant de la Grèce, conquit moins un territoire que des dieux, des lois, des mœurs, que l'élément dans lequel elle devait se développer. La ville des sept collines devait être l'autel des dieux adorés en Grèce; l'archonte athénien devait se faire empereur à Rome, et, sous la pourpre des Césars, couver l'unité qui manquait au monde :

tandis qu'Auguste affermit le pouvoir impérial, des mages, guidés par une étoile, viennent adorer un enfant, dans une étable, au bourg de Bethléem.

La langue que parlaient le poëte et le philosophe grecs devait animer du sentiment des arts et du raisonnement, celle que parlaient Virgile, Térence, Sénèque et Marc-Aurèle. Ainsi, l'avenir se préparait, tout devenait centre à Rome, la langue pour l'esprit, et le sol pour en recevoir les germes féconds.

Quand le peuple romain se faisait cosmopolite sous la direction d'un vieux dogme social, le patriciat; conservant toujours son caractère primitif, il demandait pour récompense de ses travaux herculéens du pain et des spectacles, *panem et circenses*. Mais si les imitations du théâtre grec, la tragédie et la comédie latines, convenaient aux patriciens devenus tout Grecs par l'éducation, il fallait au peuple un drame plus analogue à son caractère : l'image de la guerre, la lutte des gladiateurs, les jeux du cirque, l'arène colossale de l'amphithéâtre de Flavien, lui disaient quelque chose de sa grandeur, de sa vie et de son rôle dans l'univers.

Dès les premiers jours de son existence, et par le caractère aventureux des hommes qui la fondaient, Rome fit pressentir sa destinée. Le brigandage, le rapt, la violence, ne devaient produire que la guerre. Le second de ses rois, il est vrai, lui appliqua des principes d'institutions sociales, mais

sans pouvoir renfermer cette société naissante dans les limites de son territoire, sans détruire, sans contrarier même, son esprit originaire. Quand elle ne s'agitait pas pour la conquête, la lutte était intérieure, et les séditions semblaient être une sorte de drame plein d'intérêt qui ne permettait pas au peuple de se distraire, par d'autres spectacles, de l'œuvre de sa vie toute providentielle. Au dire de Polybe, il n'y a pas d'État qui ne soit plus établi et plus augmenté selon les lois de la nature que la république romaine. Mais il ajoute que, selon les mêmes lois, elle devait prendre une autre forme. Quand elle eut pris cette autre forme, quand elle eut développé son génie particulier, quand elle fut maîtresse du monde sous des empereurs, quand elle eut préparé le sol pour recevoir une loi nouvelle, et fait la langue qui devait la répandre, il lui fallut des spectacles pour occuper son oisiveté. Cependant elle avait encore à dompter les barbares ; ses cirques lui offrirent toujours l'image de la guerre, et ses jeux la soutinrent dans cette fonction jusqu'au jour où, domptée elle-même, elle dut céder le monde à l'idée chrétienne. La hâche du barbare rompit le glaive de César ; la crosse épiscopale devint le sceptre de l'univers, sous l'anneau des successeurs de l'Apôtre.

Le *panem et circenses* fut le cri de la décadence romaine. Le peuple roi se repliait sur lui-même : c'est qu'alors Rome devenait le centre du monde ;

tous les objets de la vénération des nations conquises étaient transportés dans la ville éternelle, et le palais de l'empereur devenait non-seulement le Panthéon de la terre, mais il en retraçait l'image. Adrien, dans sa villa, réunissait l'Égypte, l'Inde, la Grèce, par les bibliothèques, les théâtres, les cirques, les naumachies; et du haut du tombeau de cet empereur, quand aux jours de la chute, Bélisaire défendait Rome contre les barbares, le chandelier à sept branches, apporté de Jérusalem sous Titus, fut lancé comme un projectile, dans l'épuisement des moyens de défense, et trouva, sous les eaux du Tibre, sa dernière place, près du Vatican!

Cette concentration de toutes les croyances était naturelle à Rome, où l'on avait élevé, depuis tant de siècles, l'autel des dieux inconnus. Le christianisme devait avoir son trône pontifical dans ces murs où s'était livrée cette longue lutte du plébéianisme et du patriciat. L'égalité évangélique y devait succéder à la tyrannie de la liberté. Les cérémonies du paganisme, le culte des images, ne devaient pas se borner à la famille des dieux et des citoyens, mais se confondre avec l'unité du Christ pour l'unité humaine.

Le théâtre fut donc, en Grèce et à Rome, une expression sentie de leur fonction particulière dans la vie des nations, pour la marche de l'esprit humain. Les premiers spectacles remontent, dans ces deux pays, à la pompe symbolique du culte, à la

mission sacerdotale du prêtre ; et leur source originelle est là, comme partout, dans la physiologie humaine. Mais le théâtre proprement dit, le théâtre offert à la foule, indépendamment des cérémonies religieuses, dernier terme d'une époque religieuse, premier terme de l'époque révolutionnaire, est la route inévitable qui doit conduire à un nouveau sommet. Le théâtre est un effet de la civilisation et en marque le degré; tout spirituel dans l'Attique, tout matériel en Italie, il peint admirablement deux peuples, dont l'un fut un moment la tête et l'autre le bras de l'humanité. Chez tous les peuples, nous l'avons dit, le culte, et les jeux, et les fêtes qui lui donnent sa pompe, sont nécessaires à l'exercice des facultés ; mais dans les civilisations transmises, où toute chose provient des rapports établis, le développement arrive d'après ces rapports. Par exemple, avant l'alliance de la Campanie et de la république romaine, il est certain que les jeux scéniques n'offraient rien à Rome qui méritât ce nom. Les *Attelanes,* si célèbres, sont postérieures à cette communication avec la Grèce, et les pièces importées du théâtre athénien étaient trop supérieures à ces mêmes Attelanes pour qu'elles ne fussent pas bientôt imitées. Si, du reste, on ne trouve pas dans le théâtre latin le but social, le moyen de critiquer qu'Aristophane se proposait, la raillerie qu'il attachait aux événements publics et aux hommes qui les dirigeaient, c'est que cette fonction était remplie

à Rome par le tribunat; le Forum y avait la puissance directoriale.

L'érudition des savants fournit beaucoup d'éléments à l'histoire du théâtre grec et du théâtre romain : nous pourrions y avoir recours, quand il nous faudra définir les différents genres qui constituent aujourd'hui l'art dramatique, si nos classiques, Molière, Corneille et Racine, n'avaient pas surpassé les poëtes de la Grèce et de Rome; mais ici nous avons voulu nous borner à tracer l'histoire morale du théâtre et sa filiation jusqu'à nous.

IV

Du théâtre au moyen âge.

L'humanité, soumise à la loi du progrès, ne pouvait obéir que par des mouvements alternatifs d'édification et de renversement. Les idées du bien et du mal ne sont point absolues : toute belle chose perd de son charme par le seul fait de la mutabilité spirituelle de l'homme ; toute institution utile cesse de l'être, car elle reste ce qu'elle fut, et l'homme devient exigeant de tout ce qu'il acquiert ; il marche de génération en génération, de siècle en siècle, dans la

route où le pousse l'impulsion de sa nature, le mécanisme de ses facultés, l'insatiabilité de son intelligence. Dans son existence primitive et nomade, il changeait de site, de climat, quand il ne trouvait plus abondamment de quoi satisfaire ses appétits. Dans son existence finale et sédentaire, les révolutions répondent à l'impérieux destin de sa mission terrestre. Il faut qu'il avance, malgré les limites territoriales ; avec le sentiment de la famille et de la patrie, il faut qu'il se meuve sous peine d'atonie morale et physique ; et selon le degré de civilisation auquel il est parvenu, il s'étend ou il s'élève, il parcourt le sol en laissant la dévastation pour trace de son passage, ou bien il construit des temples, des pyramides, des cathédrales.

Sous l'empire d'une idée générale, unitaire, spontanée ou révélée, le peuple autochthone fait son œuvre de perfectionnement et de spiritualisation : l'âme sociale se sert ainsi des organes sociaux tant que ces organes sont propres à seconder la loi du développement. Lorsque ces organes n'ont plus les qualités nécessaires, l'âme s'endort, la société languit dans son stationnement, comme la Chine impassible au milieu des commotions du reste de la terre. Elle languit jusqu'au jour où, à la voix d'un artiste, d'un homme de sentiment, elle se ranime pour effectuer un progrès, pour se rattacher aux autres sociétés, pour contribuer à l'œuvre unitaire.

Sous l'empire d'une idée transmise, le mouvement

révolutionnaire, venu d'en bas, est plus rapide, plus excentrique de sa nature; on procède avec plus d'énergie à ce labeur intellectuel, ou bien à cette domination guerrière qui est la tâche des sociétés dérivées; chaque peuple apporte ainsi sa pierre à l'édifice de la civilisation universelle, et ce sont ces fils aventureux qui vont, tôt ou tard, réveiller leur mère.

Dans l'œuvre progressive de l'esprit humain, l'Égypte est notre berceau, notre point de départ, ainsi que nous l'avons dit, et il importe de le préciser ici. Nous avons vu quelles ont été les fonctions spéciales de la Grèce, où l'idée sociale, unitaire, devait renaître et s'élaborer, et les fonctions de Rome, chargée de conquérir le sol qui devait recevoir cette idée, chargée aussi de faire la langue qui devait l'exprimer. Observons que c'est en Judée que l'idée se fait homme, chez le peuple de Moïse, dans cet autre embranchement de l'égyptianisme, florissant plus près du tronc, ayant vécu des mêmes sucs; et l'enfant-idée, l'avenir du genre humain, proscrit dès sa naissance, est amené sur le sol antique, dans cette Égypte conquise par les Romains, où l'école de Socrate règne dans la ville grecque fondée par Alexandre. Il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître une prévoyance insondable dans ce partage du travail des nations, dans cette filiation logique de leur œuvre individuelle, et dans les moyens mis en usage, par la force instinctive de l'esprit, sous le jeu des

facultés de l'homme, partout le même, soumis partout aux mêmes lois, tendant partout au même but.

Évidemment la perversion inévitable des choses qui furent belles et utiles, ainsi que nous l'avons dit, annonçait une importante rénovation quand le Christ vint au monde.

Le génie artistique et scientifique de la Grèce se perdait dans d'innombrables sectes philosophiques; le génie républicain et guerrier de Rome semblait se borner à satisfaire les désirs effrénés d'un empereur: d'ailleurs, il arrive un moment où le cerveau n'ajoute plus rien à l'idée, où le bras fatigué laisse tomber le glaive. Les sectes d'Épicure et de Zénon étaient des extrêmes également opposés aux lois de la nature; le despotisme impérial n'offrait pas de garantie à la société sous le rapport politique; les arts n'imprimaient plus de croyances; les individus n'étaient reliés par aucun dévouement; l'égoïsme régnait sur l'esprit et sur le corps, dans les vieilles reines du monde. Athènes n'était plus qu'un souvenir, Rome n'était plus une espérance; la conquête avait tracé le chemin du centre aux divers points de la circonférence; un avant-goût de la civilisation agitait les barbares qui s'apprêtaient à se ruer sur l'Italie, comme par représailles: la guerre devait encore être le moyen d'émancipation pour eux; ils allaient venir au Capitole sans trouver cette fois un Manlius et la vertu républicaine, mais pour rencontrer le peuple sur la *via sacra,* au milieu du Forum, se

rendant à l'amphithéâtre où les chrétiens étaient jetés aux bêtes.

Cependant, tout s'élaborait mystérieusement pour l'avenir d'une société nouvelle, au sein de Rome, dans les catacombes, malgré les persécutions ordonnées par Dioclétien et Maximien, empereurs; l'orage qui s'amoncelait sur l'ancien monde allait purifier la terre: la promesse faite aux premiers jours s'était accomplie, les apôtres avaient parcouru la terre, comme le ramier après le déluge; l'arbre que l'esprit humain avait semé s'élevait au mont Vatican, au-dessus de la sépulture des sectateurs du Christ; et Constantin, représentant de la société guerrière vaincue par l'idée, cédait la place à l'évêque, au successeur de saint Pierre, au représentant de la société pacifique dans son but. La spiritualité reprenait son vol pour planer encore une fois sur l'univers, pour l'animer d'un amour nouveau au souffle de la foi, de l'espérance et de la charité.

L'histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain est trop connue, celle de l'établissement du christianisme l'est trop également, pour que nous entrions ici dans d'autres considérations; mais il importe de ne pas rompre la chaîne des faits et de suivre, pas à pas, la marche de l'humanité dans son passage d'une croyance à l'autre; il importe de la montrer entre deux théâtres, entre deux protestantismes, jouant son drame à elle, faisant sa synthèse, remontant au sommet d'une universalité, comme

nous l'en avons vu descendre. On ne peut bien comprendre l'importance de l'art du théâtre qu'à cette condition. Tout est trop étroitement lié dans l'histoire des peuples, par la conséquence des idées, pour croire au hasard des événements; la logique n'admet pas une telle hypothèse : le désordre est, quand il le faut, la prévoyance de Dieu. Pour l'homme, il a placé le libre arbitre entre le bien et le mal, afin qu'il pût mériter aux yeux de la société; pour la société, afin qu'elle pût suivre sa route et mériter aux regards de l'humanité tout entière, il a mis entre les mœurs et les abus qui les corrompent, l'instinct révolutionnaire. Détruire est la fatalité de l'homme progressif. Il faut rayer du vocabulaire de la philosophie l'épithète de barbarie appliquée aux premiers temps des époques de rénovation. L'enfance est toujours cruelle, parce qu'elle ne sait pas. D'ailleurs, il y avait, entre l'idée nouvelle et l'idée expirante, entre le christianisme et le paganisme, tant de différence, que la succession de l'un à l'autre ne pouvait s'effectuer que par le bouleversement le plus général, que par le mélange des nations, le saccage des villes, la destruction des temples, la lassitude des peuples et le besoin de calme favorable aux vaincus comme aux vainqueurs. L'intervention des peuples appelés barbares était donc indispensable à l'établissement de la religion naissante : ces peuples, si longtemps opprimés, venaient ainsi en aide à l'idée qui devait leur faire atteindre un degré de civilisation supé-

rieur à tout ce qu'ils détruisaient. Pour être cachés, les moyens de la Providence n'en sont que plus certains. Le mot jour, que la science interprète aujourd'hui par celui d'époque, dans l'explication de la Genèse de Moïse, peut, à son tour, remplacer admirablement le mot époque, quand des hauteurs de la philosophie on examine la marche de l'humanité : de l'aurore au déclin, les siècles marquent des heures, sous ce soleil-idée qui éclaire le monde. Là, pas de nuits, pas de repos ; sous l'obscurité de quelques nuages, quand on croit que la société dort, elle travaille à son insu : car l'embellissement des villes, l'amélioration du bien-être matériel est pour la société ce que la vie végétative est pour l'homme, un renouvellement nécessaire.

Dans les moyens d'expression de l'idée nouvelle, tout devait être nouveau ; elle devait fournir ses formes particulières, ses arts, son éloquence, qui ne ressemblent en rien aux moyens d'expression de l'idée détruite. Isaac Casaubon avance que la nature est la mère de tous les arts : de la nature sans doute, mais sous l'influence de l'idée qui féconde l'intelligence. La nature est la même dans Rome païenne et dans Rome chrétienne ; les organes fonctionnent de la même manière, cependant tout diffère par le but. L'égalité morale des hommes dans l'unité générale est l'idée, Jésus est le mot, la croix est le signe qui vont tout changer, par qui l'aspect et le caractère de la société seront transformés. Mais le christianisme,

à ses premiers pas persécuté, se propageant par le martyre, devait d'abord, pour vaincre les sensualités du paganisme, cet épicuréisme adopté par les heureux de la terre, se présenter sous l'apparence du stoïcisme. La foi chrétienne se révélait donc par des vertus qui découlaient de sa source : la simplicité de mœurs, la résignation dans les souffrances, vertus individuelles, suffisaient alors au principe; il n'était pas encore nécessaire de s'adresser à l'âme par une autre voie que celle de la conviction morale; la parole, puissance aînée, reliait les frères dans la communion : les apôtres avaient reçu le don des langues, ils s'étaient répandus sur la terre pour y faire entendre l'Évangile; après eux les confesseurs, après ceux-ci les Pères, successeurs d'Irénée, de Polycarpe et de Jean le bien-aimé de Dieu, saint Chrysostôme, saint Jérôme, saint Cyrille, saint Augustin, ces Démosthènes qui fondaient l'Église par la parole. Depuis la mort du divin maître, un lien non interrompu d'hommes s'était établi par la force de la parole : le mot avait enfanté une langue nouvelle, et c'était là le seul art chrétien.

L'âme humaine est le plus digne temple de la Divinité; mais aux masses populaires qui ne peuvent atteindre le sommet des vérités morales sans le secours des sens, il faut le signe, la parole écrite par des monuments; il faut parler aux yeux, il faut que la parole ait un sens pour l'esprit; il faut exercer les organes physiques pour développer l'intelligence :

la simplicité est une vertu négative quand elle s'adresse aux nations. Aux hommes rassemblés, il faut des monuments qui imposent à la rébellion incessante, qui déroutent le génie du mal. L'idée chrétienne, en dominant le trône de César, devait passer dans toutes les veines de la société, devenir le ressort général, dominer les opinions du monde, se réaliser dans tout et pour tout, s'universaliser en un mot : les basiliques où la justice était rendue jadis, devinrent des asiles pour le culte naissant; et, dans Byzance, Constantin élevait un temple sous l'invocation de sainte Sophie, et plaçait la croix dans les airs comme un phare pour les consciences.

Une époque tient toujours à celle qui la précède par la force de l'habitude. Il n'y a point de solution de continuité dans la succession des générations; si l'idée nouvelle revêt les formes artistiques de la vieille société, c'est sur le champ où s'est livré le combat, et non pas aux lieux où ces formes n'avaient pas pénétré. Sans doute l'art byzantin diffère des habitudes de la Grèce et de l'Italie, mais ce sont des formes intermédiaires, d'involontaires imitations; l'artiste, à son insu, ne pouvait se soustraire aux réminiscences de ces monuments moitié debout qui, chaque jour, frappaient ses sens; il subissait, malgré lui-même, l'influence du monde extérieur. L'art chrétien, proprement dit, devait se manifester aux lieux où aucun art n'avait encore régné. Il fallait, d'ailleurs, que la France se constituât, qu'elle eût

son Charlemagne pour donner au christianisme sa sanction catholique, en réunissant dans la papauté le pouvoir politique du prince au pouvoir spirituel du prêtre. L'unité n'avait de force qu'à ce prix, pour la direction de la société pacifique.

C'est donc dans les Gaules qu'il faut chercher l'expression artistique de la civilisation chrétienne. C'est là que tout fut spontané, libre de toute imitation; c'est là que tout fut le fruit de l'arbre, l'œuvre de l'effort, et que l'effort, né des facultés intellectuelles, tendit au but social sans préoccupation de vanité, de gloire individuelle, tout venant de tous, dans l'intérêt de tous. Du fond des catacombes aux faîtes des cathédrales, il y a, pour la seconde fois, mais à un degré plus élevé dans l'échelle, le travail embryogénique, s'il est permis de s'exprimer ainsi, de la liberté morale de l'homme.

Quand on examine les monuments de ces temps appelés barbares, quand on réfléchit à la logique des périodes de cette soi-disant barbarie, on parvient à s'expliquer les époques religieuses du passé; on comprend l'Égypte et l'Inde par l'analogie : la puissance des idées se fait sentir également par une originalité individuelle dans le temple de Thèbes, dans la pagode indoue avec ses piscines, ses myriades de colonnes chargées de sculptures symboliques et ses chapelles mystérieuses, et dans les cathédrales chrétiennes. Qu'il nous soit permis de citer ici un passage de *l'Européen*, journal bien connu de tous

les hommes qui attachent aux sciences morales l'importance qu'elles doivent avoir. Nous n'aurions pu qu'altérer l'expression des idées en les revêtant de notre style : « Ce n'est donc que par le sentiment que la forme est quelque chose. Ce n'est donc qu'en étudiant profondément la valeur relative des effets de l'art et des sentiments en rapport les uns avec les autres, que l'artiste peut faire œuvre valable. Et disons-le tout franchement, celui-là n'est pas artiste qui croit pouvoir étudier ou agencer des formes, abstraction faite du sentiment dont elles ont toujours été et dont elles seront toujours le symbole; il ne peut que marcher d'erreur en erreur et produire une œuvre incohérente, sans unité, sans but et sans effet.

« Comment, en effet, les vrais artistes se sont-ils toujours servis des formes? Quel rapport y a-t-il entre la manière dont ils les ont employées et le caractère de leurs œuvres? Voilà, nous le croyons, la question la plus importante à résoudre.

« Si, à cet égard, nous jetons un coup d'œil sur le passé, nous verrons que, dans les époques religieuses, où l'on ne peut nier la puissante influence des beaux-arts, dans ces temps où tous les moyens d'action sur le sentiment humain se réunissent dans le temple pour accomplir la grande œuvre d'art, l'œuvre unitaire et symbolique jusque dans ses plus petits détails, qui ouvre la plus large voie au sentiment le plus général de tous; nous verrons, dirons-nous,

que, alors aussi, se trouvent unies et se secourent mutuellement les deux formes que nous venons d'indiquer.

« Là, si la forme satirique, déployée dans tout son luxe de grotesque, dans toute sa richesse de difformité, afflige et resserre le cœur humain, par la peinture énergique du mal, la forme admirative vient au même instant lui ouvrir un recours dans la puissance immense de Dieu, dont elle célèbre par toutes ses voix la bonté et la grandeur. — Alors l'art ne vient frapper l'homme de crainte par la vue d'objets hideux et grotesques, que pour lui faire sentir plus vivement la protection qui lui est promise : en lui indiquant ce qu'il doit fuir, il lui montre le refuge où il trouvera un abri ; il agrandit aussitôt son cœur par l'immensité du monument ; il l'ouvre à toutes les sympathies, à tous les sentiments doux et généreux par l'élégance et la grâce des figures ; et puis, après avoir achevé de l'émouvoir par des vibrations harmoniques qui vont ébranler jusqu'aux dernières fibres de son être, il le jette tout tremblant encore de ce sentiment vague d'amour et d'espérance, devant le drame qui lui enseigne à mettre en pratique, par le sacrifice, cette puissance aimante qui vient de se développer en lui.

« Certes, s'il y a œuvre d'art complète, c'est celle-là. Toute la vie humaine est symbolisée dans ce grand ensemble, tous les sentiments humains y trouvent leur part. Les formes employées avec un art



infini dans leur mélange et dans leur gradation, ne font que préparer l'homme, par les deux impressions si différentes qu'elles lui donnent du bien et du mal, à recevoir la grande leçon morale. — Si on lui a inspiré une si grande horreur par le mode discordant ; si, au contraire, on a épanoui son âme par le mode harmonique, ce n'est que pour lui enseigner que la lutte qui se passe en lui entre les deux principes, dont ces formes sont les symboles, ne saurait être terminée que par le sacrifice ; car le mal dans toute sa hideur, c'est l'égoïsme ; le bien et toute sa puissance, c'est le dévouement.

« C'est pour atteindre ce but que la cathédrale catholique nous montre si ingénieusement réunies les formes admiratives et satiriques dans ces saints aux formes sveltes et élégantes, supportés par les hideuses figures du vice, qu'ils écrasent du poids de leur victorieux dévouement. C'est ce profond sentiment des effets de l'art qui, dans un temps prétendu de barbarie, au onzième siècle, a fait placer à Bâle, de chaque côté d'un portail, ces quatre statues exprimant d'une manière si poétique et si positive les deux objets du choix de l'homme : d'une part se trouvent l'empereur Henri II et sa femme Mathilde, offrant tous deux à Dieu l'expression de leur amour ; l'impératrice surtout, figure ravissante de grâce et d'expression, est dans une pose admirable d'expansion et d'extase ; de l'autre, on voit un seigneur, riant avec une courtisane, d'un rire vicieux et impudique,

en meme temps que sa robe entr'ouverte laisse voir son corps couvert d'animaux immondes, qui le rongent et le pénètrent de leur venin. — Et c'est entre ces deux groupes que l'on passe pour entrer dans la nef où se va célébrer le sacrifice de la messe!

« Mais ce magique emploi de tous les moyens qui peuvent influer sur le cœur humain, n'est pas seulement le fait du catholicisme, il se retrouve dans le culte de toutes les religions basées sur le dogme de la liberté. »

Comment les soi-disant barbares de l'époque religieuse appelée le moyen âge étaient-ils arrivés aux notions nécessaires à la construction de ces édifices qui s'élancent dans l'air avec tant de hardiesse et de légèreté? Ces colonnes menues, comment portent-elles ces faîtes? et ces dentelles de pierres, où se jouent si harmonieusement le soleil et l'azur du ciel, comment ont-elles résisté aux orages des siècles? Le sentiment répond à toutes ces questions, comme à toutes celles que posent aujourd'hui le doute et l'incrédulité.

Maintenant que nos souvenirs nous rappellent ce monument qui est le vêtement de l'idée, examinons ce qui s'y passe quand les chrétiens y sont rassemblés : toutes les spécialités des arts y concourent au même drame, car c'est un drame, et le plus touchant de tous les drames qui se jouent sous la majesté du plus imposant des spectacles. D'abord, le jour y pénètre pour offrir aux regards l'histoire de la foi que

le peintre a tracée sur les vitraux. L'encens parfume l'air, les sons de l'orgue disposent au recueillement; la voix des prêtres et celle de la foule qui répond, et la magnificence des vêtements sacrés, et le sens des prières, et cette impression que recueille la conscience dans l'accomplissement d'un devoir, tout impose à l'âme une émotion salutaire, chez l'enfant pour le préparer à la vie sociale, chez l'homme fait pour l'aider dans son œuvre, chez le vieillard pour le consoler avec l'espérance d'une vie nouvelle; tout fait de l'église un sens conforme à l'origine du mot, l'assemblée des chrétiens, l'unité sociale, le mot d'où tout part et où tout revient.

L'art exprime tout aux regards des hommes : la Genèse, les touchantes histoires du Vieux Testament, la vie du Christ, les miracles de la foi, la mission des apôtres. La statuaire n'est pas une froide imitation des marbres du Parthénon; l'artiste chrétien ignore le nom de Minerve, mais il a le sentiment du bien et du mal, et son ciseau donnera la vie à la pierre, dans sa liberté morale, sous la puissance de son imagination; c'est une beauté nouvelle qui rendra sa pensée par une expression toute spirituelle, par les mouvements du visage; il n'y a plus de type pour lui que dans la psychologie; la plastique n'est pas un art, mais une vérité sentie et comprise, ajoutée au symbole, à cette image monumentale de la croix que l'architecte a dessinée sur le sol, a élevée dans les airs, tantôt comme des mains suppliantes, tantôt

comme la prière qui monte au ciel. Ainsi, dans cette œuvre admirable destinée au culte, le culte était le moyen de direction de la société par l'exercice des facultés individuelles, pour le développement de l'intelligence. Mais l'initiation est lente à se faire; l'esprit ne procède point par sauts; il faut que chaque bienfait soit réparti sur la masse, et que les étincelles qui jaillissent de l'idée produisent leurs commotions aux derniers anneaux de la chaîne sociale.

N'oublions pas qu'un pauvre moine quêteur, Hildebrand, couronné de la tiare, a donné à l'autorité spirituelle, à la puissance catholique, c'est-à-dire universelle, la réalisation la plus étendue. La tête dirige le bras. Quiconque s'insurge contre l'esprit est séparé de la communion. Les rois, à qui est confiée la direction temporelle des peuples, sont dirigés eux-mêmes par les mandataires du chef de la chrétienté. Nous sommes au temps de l'épanouissement le plus complet de l'idée. Sans doute tous les membres de la famille chrétienne ne jouissent pas également du même bien-être matériel, mais si le serf souffre sous la volonté du baron, si le vassal doit obéir au suzerain, devant Dieu tous sont moralement égaux, et soit que le prêtre parle à la foule du haut de la chaire, soit qu'il conseille individuellement au tribunal de la confession, c'est dans la voie sociale qu'il dirige, lui qui a la science des temps passés, la prévoyance de l'avenir; lui qui emploie les moyens pour le but; lui qui, par la voix des cloches, rap-

pelle trois fois par jour, aux bourgeois dans leur ville, aux laboureurs dans les champs, qu'ils doivent se recueillir et saluer Marie, comme l'ange annonça le Sauveur; lui, dont la mission est de tous les moments et doit s'accomplir partout, dans le temple et hors du temple, sur la place publique, sous le foyer de la famille, dans le manoir, dans la cabane, pour ouvrir la vie et la fermer, pour assister à toutes les joies et à toutes les douleurs, pour sanctionner et sanctifier.

Mais selon l'éternelle loi de l'évolution sociale, le directeur manqua bientôt à sa mission; le prêtre cessa de comprendre le sacerdoce, il ne fit plus d'appel au sentiment ni à la science; ses mœurs se relâchèrent, l'égoïsme pénétra son âme : l'initiateur naturel n'eut plus de secrets à révéler. La foule, guidée par l'instinct de la vérité, longtemps avant de la voir dans son évidence, la foule, ne recevant plus l'impulsion du génie, resta inquiète, indifférente, dans un état transitoire : sachant trop de son propre passé, ne sachant pas assez de son avenir, libre de se soustraire au joug du devoir, elle fut sans frein pour ses passions; attentive à la voix qui flatte les sens inoccupés, elle éprouva un de ces moments d'irrésolution terribles pour les sociétés, elles qui n'ont pas de libre arbitre, elles qui ne peuvent pas s'écarter de la voie, elles qui ne doivent jamais mentir à leur promesse, ni renoncer à leur rôle tant qu'elles doivent le remplir.

Heureusement l'idée fondamentale de la société chrétienne était trop puissante pour qu'elle dût dépendre de quelques hommes. Le sentiment profite de tout pour fournir au besoin des temps; les moyens ne lui manquent jamais, parce qu'il les crée. Et qui sait si les vices du clergé, la simonie, la corruption, le relâchement de la discipline, n'étaient pas l'acheminement fatal, l'ordre de succession naturel? La synthèse avait fait son œuvre, elle avait procédé par la hiérarchie; du faîte de l'unité, elle était descendue sur la terre; la cause avait produit ses effets. Mais chacun de ces effets contenait lui-même un monde par ses développements; il fallait, sous le travail de l'analyse, qu'ils devinssent cause à leur tour. L'idée sociale était représentée par trois classes, le clergé, la noblesse et le peuple, quoique cette division, représentation du passé, eût perdu son empire moral. Mais était-ce là que devait aboutir la parole évangélique? Était-ce là tout ce qu'elle devait produire? L'égalité morale était sans doute une grande et consolante idée, mais, par la loi du développement, elle devenait le germe de l'égalité politique, transition qui doit conduire à l'égalité matérielle dans sa plus grande extension, si l'humanité doit subir encore une nouvelle transformation, si elle doit parcourir l'ère d'un perfectionnement plus élevé, plus propre à la rendre digne de se rapprocher de son créateur.

Le corps dirigeant et enseignant s'était lui-même

institué comme un exemple pour le reste de la société.

Le dévouement, le savoir, la puissance artistique des facultés, formaient tous les degrés hiérarchiques dans l'Église ; le clergé était ouvert à tous, et tous y pouvaient exercer cette influence morale qui fait la force, qui donne le rang. L'élection élevait l'abbé dans un chapitre de moines, comme elle faisait le pape dans le sacré collége. Les dignités ecclésiastiques n'étaient rien par elles-mêmes, elles ne recevaient d'éclat que par le caractère et la vertu de celui qui en était revêtu. Grégoire VII, qui faisait courber le front des rois, n'avait-il pas mendié sous sa robe de bure? et saint Bernard, le moine de Clairvaux, une croix à la main, ne commande-t-il pas au pape, aux rois, aux barons, aux peuples, d'aller délivrer les saints lieux de Palestine? Il n'y a donc rien d'héréditaire dans ce corps d'hommes qui renonçaient aux liens charnels de la terre pour n'être pas distraits, par les affections particulières, de ce dévouement qui doit s'épancher sur tous sans distinction, de ce soin spirituel qui doit comprendre les transports des passions et l'amour auxquels le sacerdoce doit rester étranger. Mais il est un amour au-dessus de tous ces amours individuels, c'est l'amour de Dieu qui les réunit tous. Il n'y a rien de plus admirable que la charité du prêtre chrétien au moyen âge : les lois canoniques ordonnaient qu'il fût beau de corps, qu'il eût la plénitude de tous ses sens,

pour qu'il pût impressionner par son aspect. Alors maîtrisant la nature, repoussant des sensations qu'il était apte à éprouver, il avait le droit de commander et de diriger, en vertu du sacrifice : père au nom de Dieu, il fallait qu'il aimât pour pardonner, comme il fallait qu'il ressentît pour comprendre.

Nous ne devons pas douter que le sacerdoce n'ait été, pendant un temps, l'accomplissement de toutes les vertus chrétiennes, selon l'exigence du sacrifice auquel il s'élevait ; car il y a dans ce dévouement, pour y arriver et pour le soutenir, l'exercice continuel des facultés intellectuelles dans ce qu'elles ont de plus sublime ; et leurs forces s'accroissent de tout ce qu'on refuse à la matière. Mais quand le prêtre, du sein de sa toute-puissance morale et physique, la détourna de son but ; quand il toucha au fruit de l'arbre de la science du bien et du mal, selon la tradition génésiaque, il lui fallut subir les conséquences de sa chute.

Qu'on ne croie pas que nous nous soyons livré à des digressions inutiles en expliquant ainsi la marche des choses, la force du théâtre est là tout entière ; on ne peut le juger dans sa fonction et apprécier son importance, comme moyen de réaction, qu'en jugeant la fonction et qu'en appréciant l'importance du moyen antérieur. Si l'on y réfléchit, si l'on sent la logique de cette chaîne de faits non interrompue, nous aurons rendu au théâtre le caractère dont la faiblesse et l'égoïsme de notre époque l'ont déshérité.

A l'époque où le clerc commençait à n'être plus l'homme dévoué, le savant, le directeur naturel ; au moment où, pactisant avec la noblesse, il faussait l'esprit d'égalité qui faisait sa force, par l'émancipation populaire à laquelle tout enseignement est fatalement lié ; au moment où le népotisme faisait incessamment de la cléricature un monopole équivalent à l'héritage, pour la chaire de Saint-Pierre comme pour celle des moindres abbayes, à ce moment, la France se trouva prête à se mettre à la tête des nations et à leur donner l'impulsion. Elle avait acquis cette puissance directoriale dans le mouvement donné par le génie de Charlemagne, en constituant le catholicisme papal, en fondant l'université où l'esprit révolutionnaire devait commencer à la voix d'Abeilard.

Le sentiment chrétien féconda trois peuples sous l'empire d'une même langue pour les faire concourir à la même fonction unitaire. On l'a dit avec raison : tout but spécial d'activité se manifeste par une langue à part. Le Bas-Empire avait dénaturé la langue grecque dans des querelles puériles ; le schisme sépara l'Église de Constantinople de l'Église romaine, et les Slaves de Novogorod, venant puiser l'enseignement dans cette impasse, devaient fonder cet embranchement russe d'une civilisation renfermée, par la conquête, dans la fatalité et la matérialité de l'islamisme. La vieille langue saxonne rangeait l'Allemagne et l'Angleterre sous une même influence.

Mais les langues italienne, française et espagnole étaient sœurs; filles de la même mère, elles pouvaient se développer séparément sans perdre cette essence originaire qui devait les faire converger à une même fin. L'Italie, malheureusement, se sentait comprimée sous l'influence de l'esprit réfractaire de l'empereur d'Allemagne; violentée par les querelles des Guelfes et des Gibelins, elle se morcelait en république et guerroyait pour ou contre la logique du saint-siége. L'Espagne, conquise par les Arabes, s'arrêtait dans sa marche, mais elle conservait le principe, comme autrefois la Judée avait conservé son lien d'unité. La France seule était donc appelée au rôle de puissance directrice, initiatrice, dans le but de la réalisation de la loi de grâce : elle devait comprendre l'unité, besoin nécessaire à la direction de la société; elle devait l'effectuer politiquement, au second degré, à mesure que le premier perdait de sa force; elle devait ramasser, par la main de son roi, fils aîné de l'Église, le sceptre que le pontife laissait tomber du haut du Vatican.

Mais suivons l'ordre chronologique.

Dans un corps aussi nombreux que le clergé, il se trouve toujours des hommes supérieurs qui résistent à l'erreur, qui reçoivent dans leur âme, avec le sacerdoce, la conscience du but auquel il tend; qui ont, avec le droit d'enseigner, la prescience de l'enseignement. Ceux-là ne se trompent pas sur les causes, quand ils apprécient les effets. Ils savaient

que les masses populaires sont inertes tant qu'un sentiment ou un besoin ne les force pas à se mouvoir; ils savaient qu'elles n'étaient pas arrivées à cet état d'assimilation des idées qui amène le doute; ils pressentaient que les désordres de la conduite des prêtres étaient une preuve de l'affaiblissement de la croyance parmi les hommes chargés de la maintenir chez les laïques : le désir de réparer le mal, de ramener la conviction, leur fit faire un appel aux beaux-arts.

Les papes avaient été les vrais prêtres de l'idée chrétienne en ne la réduisant pas à n'être qu'une foi morte-née, qu'une sorte de dieu Terme, qu'une institution stationnaire. Où en serait la société aujourd'hui, si la parole du maître n'avait inspiré que la vie ascétique, n'avait produit que des solitaires? Les hommes doués d'une grande puissance d'investigation, aperçoivent tout dans un même coup d'œil; ils comprennent la foule par la science intime de l'individu : la nature humaine, intelligente et matérielle, a ses lois, la société a donc aussi les siennes qui sont identiques; d'ailleurs la société, qui se renouvelle sans cesse par ses générations, a ses époques climatériques; comme le serpent, il faut qu'elle change de peau; toute idée dont on repaît son intelligence doit se développer et produire ses bienfaits. L'esprit du christianisme était trop fécond pour ne fonder qu'un vaste monastère. Sans doute il n'était pas inutile que des saints se retirassent

dans la Thébaïde pour y méditer, dans l'intérêt de tous ; mais la parole évangélique n'eût pas détruit le paganisme si l'instinct de l'homme n'y eût pas pressenti le germe d'un avenir immense et l'espoir de son bonheur terrestre. Les promesses pour la vie future existaient, dans la religion vaincue, à un degré de spiritualité inférieur, soit, mais qui correspondait à son idée fondamentale : les champs Élyséens et le Tartare sont des preuves de croyance dans l'immortalité de l'âme, comme le paradis et l'enfer ; aussi Virgile et le Dante parcourent-ils ensemble les lieux d'expiation et de récompense, dans la grande épopée du moyen âge. Les idées règnent sur les esprits d'abord, puis elles passent dans les lois et reçoivent leur application politique. Il fallait au christianisme le monde positif. La religion catholique dut se faire dominante, militante ; les papes n'ont failli à leur mission qu'en cessant d'être le pouvoir protecteur du peuple, qu'en faisant de l'Église Saint-Pierre la borne de l'esprit humain.

Cet appel aux beaux-arts fait par le prêtre consciencieux, ainsi que nous l'avons dit plus haut, ne dut être d'abord qu'un moyen d'action sur le clergé en occupant ses facultés. Mais hors du cercle fixé par la discipline et par les lois canoniques, le champ était vaste pour les fantaisies du clerc ! N'importe, le motif sanctifiait tout ; l'Église sanctionna ce qu'on entreprit sous son ombre sacrée. Comme toujours, l'homme inspiré ne fut pas compris dans

son intention, et des imitateurs vulgaires introduisirent des coutumes grotesques dans les cérémonies de l'Église, à certaines fêtes, s'amusant ainsi eux-mêmes pour amuser les fidèles. Ce fut l'origine du théâtre et, plus tard, celle de la compagnie de Jésus. Les jésuites restèrent prêtres, les comédiens cessèrent de l'être : voilà l'histoire en deux mots.

Dans la société chrétienne, abstraction faite du Bas-Empire, l'œuvre progressive de la civilisation fut spontanée. Tous les moyens sortirent logiquement de la nécessité; et l'invention ne manqua jamais au besoin de manifestation. L'architecture avait une puissance sociale avec les secours du statuaire et du peintre; aussi la poésie du christianisme se concentrait-elle dans la cathédrale avec ses nombreux moyens d'expression. Cependant, par l'effet des degrés vassalitiques de la hiérarchie, il y eut près du haut baron, à sa cour, des *conteurs*, des *trouvères*, des *troubadours*, qui récitaient des histoires rimées, des fabliaux. Ces poëtes allaient de château en château, ils y étaient accueillis, écoutés, comme ils devaient l'être. Quelques-uns de leurs ouvrages sont restés comme des modèles de grâce et de naïveté. L'homme d'armes et sa famille étaient ainsi récréés pour de l'argent, c'était naturel. Mais aux bourgeois, aux villageois pauvres, l'Église devait cette satisfaction que procure à l'âme le jeu des finesses de l'esprit; pour eux, le clerc signala cette puissance poétique qu'on arrachait au

temple, et c'est par cette sorte de lutte qu'on vit succéder au spectacle des *Trois Maries*, où trois prêtres étaient habillés en femme et feignaient de pleurer auprès du tombeau, à quelques autres travestissements indignes du lieu, à quelques cérémonies grotesques et carnavalesques, des œuvres mieux conçues, dont le but était une explication sainte de quelque mystère de la religion. Le christianisme avait eu ses bacchanales, ses baladins et ses jongleurs, il dut avoir son Thespis.

Observons que les mêmes résultats eurent lieu, presque en même temps, dans les Églises des diverses nations; mais c'est surtout en France que l'essor vint montrer à quel rôle elle était destinée : le génie de Charlemagne, législateur, conquérant, fondateur des écoles, avait réuni en elle la fonction de Rome et d'Athènes; les efforts des autres peuples avaient besoin de sa sanction pour influer sur le monde; tout devait revenir à ce nouveau cœur du sang social, pour porter la vie aux extrémités intellectuelles.

Maintenant que nous avons essayé de faire connaître la marche et le développement des idées, par l'exercice des organes et des facultés, appuyons nos raisonnements par l'autorité de l'érudition et par l'histoire des faits relativement au théâtre.

« Il nous faut remonter à l'ouverture de l'ère chrétienne, ce point de départ de tous les arts, de toutes les idées, de toute la civilisation chrétienne,

a dit M. Charles Magnin, en Sorbonne. — Parmi les populations réunies seulement par la conquête et par l'autorité de l'Église, il y a eu, du ve au xiie siècle, des drames écrits. — Le peuple, non moins que le sacerdoce, s'est montré de tout temps avide des plaisirs scéniques. — Si l'Église chrétienne attaqua pendant les six premiers siècles, avec tant d'énergie, les jeux du cirque et du théâtre, c'était surtout en tant que païens et comme souillés d'idolâtrie et de cruauté. L'Église s'est élevée de toute l'éloquence de ses saints Pères contre les immolations du cirque et les obscénités de l'orchestre, qui révoltaient jusqu'aux païens non corrompus, et contre lesquelles Julien argumentait si rudement à Antioche. Plus tard, quand le christianisme fut plus dominant et qu'avec l'aide des barbares en Occident, et celle des Sarrasins en Orient, il eut anéanti les jeux scéniques, l'Église continua d'anathématiser les facéties des baladins qui continuaient l'idolâtrie dans les carrefours et propageaient le paganisme dans les châteaux. Mais, en même temps, l'Église faisait, de son côté, appel à l'imagination dramatique, elle instituait des cérémonies figuratives, multipliait les processions et les translations de reliques, et instituait enfin ces offices, qui sont de véritables drames, celui du *Præsepe*, ou de la crèche à Noël; celui de l'*étoile*, ou des trois rois à l'Épiphanie; celui du sépulcre, ou des Trois Maries à Pâques, où les trois saintes femmes étaient représentées par trois cha-

noines, la tête voilée de leur aumusse : *ad similitudinem mulierum*, comme dit le rituel; celui de l'ascension, où l'on voyait quelquefois sur le jubé, quelquefois sur la galerie extérieure, au-dessus du portail, un prêtre représenter l'ascension du Christ; toutes cérémonies vraiment mimiques qui ont fait longtemps l'admiration des fidèles, et dont l'orthodoxie a été reconnue par une bulle d'Innocent III. »

On le voit, ce sera un beau travail d'analyse que celui de M. Magnin; sa seule promesse vient confirmer ici notre opinion sur la fonction sociale du théâtre, et c'est là l'idée dominante de cet aperçu philosophique, uniquement destiné à servir de pierre de touche à l'appréciation du théâtre actuel.

M. Magnin, dans son projet, établit trois principales divisions de son travail : 1° l'époque de la coexistence du polythéisme et du christianisme, époque singulière de qualité pour l'art et la poésie; 2° l'époque de l'unité catholique et du grand pouvoir sacerdotal; 3° l'époque de la participation des laïques aux arts, exercés jusque-là par le seul clergé. La première de ces périodes s'étend du Ier au VIe siècle, sous le nom d'époque romaine; la seconde s'étend du VIIe au XIIe, et coïncide avec le plus complet développement du génie sacerdotal; c'est l'époque hiératique.

« Dès le commencement de cette période, dit-il, nous verrons se glisser les jeux scéniques et même



l'usage des masques dans certains monastères de femmes : aux VIIIe et IXe siècles, nous verrons les obsèques des abbés et des abbesses se terminer par de petits drames funèbres, sortes d'églogues dont les religieux et les religieuses se partageaient les rôles, poëmes bizarres que le temps n'a pas tous détruits. Au Xe siècle, je vous montrerai les vies des saints et les légendes des martyrs et des ermites chantées dans les carrefours, et, qui plus est, divisées en scènes et représentées dans les couvents. Je vous traduirai six pièces de ce genre composées par la célèbre Hroswitha, religieuse à Gandersheim, morte avant la fin du Xe siècle. Enfin, aux XIe et XIIe siècles, nous verrons le drame ecclésiastique atteindre, avec l'Église, à son apogée, et se déployer dans les cathédrales, aux jours de grandes fêtes, soutenu de la majesté naissante de la peinture, de la sculpture et de la musique, également parfait dans les représentations sérieuses que l'on pourrait appeler tragiques, et, chose surprenante, dans les représentations comiques et grotesques, et jusque dans les danses les plus vives, sorte de sarabande et de *galops*, commencés dans le chœur, continués dans la nef et terminés dans les parvis ou les cimetières : danses bizarres des vivants sur les tombes, qui ont donné aux peintres de l'époque suivante l'idée de la fameuse *danse macabre*, danse des hommes et des femmes, dans laquelle la mort grimaçante prend de sa main de squelette et fait

sauter au son de sa rote les personnages de tous les états, depuis les reines et les archevêques jusqu'aux courtisanes et aux mendiants. — La troisième période, ou l'époque des confréries, nous montrera l'art dramatique échappant en partie, comme les autres arts, des mains affaiblies du sacerdoce, pour passer, au XIIIe siècle, dans celles des communautés laïques, pleines de cette ferveur pieuse et de cet enthousiasme de liberté qui amenèrent, trois siècles après, l'affranchissement de la pensée et la complète sécularisation des arts : nouvelle période dans laquelle nous n'entrerons pas, et qui constitue proprement l'ère moderne. — Dès l'ouverture de la troisième période, nous verrons le drame ecclésiastique obligé de renoncer à la langue latine et de la remplacer par les idiomes vulgaires. Devenu peu à peu trop étendu pour conserver sa place dans les offices, le drame liturgique fut représenté les jours de fêtes après le sermon. La bibliothèque royale possède un précieux manuscrit des premières années du XVe siècle, qui ne contient pas moins de quarante drames ou *miracles*, tous en l'honneur de la Vierge; la plupart précédés ou suivis du sermon qui leur servait de prologue ou d'épilogue. Déjà dans ce recueil, dont la composition remonte au XIVe siècle, plusieurs légendes laïques ou chevaleresques, telles que celle de *Robert le Diable*, dénotent l'affaiblissement graduel et la prochaine décadence du véritable drame hiératique. Enfin,

l'étendue toujours croissante que prirent les mystères en langue vulgaire obligea le clergé de laisser transporter la scène du jubé dans le parvis, et la multiplicité des personnages rendit bientôt nécessaire la coopération des confréries, qui éloignèrent de plus en plus ces représentations du lieu et des idées qui leur avaient donné naissance. Je vous ferai connaître tel de ces drames prodigieux où ne figurent pas moins de cent, de deux cents et même de six cents acteurs. Il fallait alors réunir presque la moitié d'une ville pour amuser ou édifier l'autre. Ainsi le drame chrétien sortit peu à peu de l'Église, et bientôt après des mains du clergé. »

C'est dans un cours fait à la faculté des lettres, et dans son discours d'ouverture, que M. Magnin s'exprimait ainsi, en 1834; nous regrettons vivement de ne pas l'avoir constamment écouté; nous regrettons plus encore qu'il n'ait livré à l'impression qu'un premier volume contenant, comme introduction, l'histoire du théâtre antique. Sans doute nous nous fussions appuyé, vis-à-vis du public, de détails précieux; mais, nous le répétons, il nous suffit de constater l'origine sacerdotale du théâtre pour en tirer l'induction naturelle de son influence et de sa fonction, et les prémices du savant professeur offrent des preuves de ce que nous avons dit et de ce qui nous reste à dire. « Il importe à la grande thèse de la perfectibilité humaine, ajoutait M. Magnin, de montrer comment, au moyen âge, malgré la décadence du lan-

gage, l'imagination et la poésie n'ont pas cessé d'être en progrès ; il importe de montrer comment le génie poétique, pour suppléer au moyen d'expression qui lui manquait, s'est appliqué à s'en créer d'autres ; comment, à défaut de la langue, il a eu recours à la peinture, à la musique, à la sculpture ; comment surtout il a magnifiquement traduit ses pensées dans cette langue qui précède toutes les autres et qui leur survit, dans la langue monumentale. En effet, quand cet âge si profondément ironique et enthousiaste n'a pu exprimer ses soupirs par des paroles, il les a fait moduler par l'orgue ; quand les mots ont manqué à ses pensées, tantôt célestes et tantôt mondaines, il les a sculptées dans la pierre ou fait étinceler sur les vitraux. »

Si nous ne partons pas du même point, M. Magnin et nous ; si nous ne nous proposons pas le même but, du moins nous nous retrouvons aux mêmes sources, et, l'un et l'autre, nous admettons les preuves, de quelque part qu'elles nous soient offertes. M. Magnin, ainsi que nous, s'est vu dans la nécessité de lier l'Église au théâtre par l'effet d'une corrélation logique ; il a dû décrire l'Église et le théâtre, et c'est ce que nous ferons également à notre tour, comme un moyen de critiquer la vie actuelle du théâtre et de l'Église, dans notre *Physiologie*.

Maintenant traçons rapidement l'histoire du théâtre depuis le XIVe siècle, époque de sa fondation en France.



Le goût était si vif et si prononcé pour les représentations dramatiques, à la fin du XIVe siècle, qu'on les offrait au peuple dans les occasions de réjouissances solennelles. C'est ainsi qu'elles eurent lieu le 11 novembre 1380 à l'entrée du roi Charles VI à Paris, et, plus tard, à celle d'Isabeau de Bavière sa femme. Du reste, pour bien apprécier l'engouement du peuple pour le théâtre à cette époque, il faut se rappeler que la France était désolée par des guerres intestines et étrangères et que la forme dramatique donnée au mystère de la passion de Jésus-Christ devait, par la vue des souffrances de Dieu, porter à la résignation la foule souffrante. Ce n'était plus là le spectacle indigne de la *Fête des fous* qui se passait dans l'église, ni les ingénieuses disputes des jeux *mi-partis* qui avaient donné naissance à la *Cour d'amour*, et qui entretenaient la noblesse dans le culte des femmes. C'était une action sérieuse ; elle intéressait l'humanité, elle convenait aux petits comme aux grands, car elle contenait l'essence de la foi chrétienne. Déjà, dans le commencement du XIIIe siècle, le marquis de Montferrat avait fait représenter à sa cour une comédie intitulée *l'Hérésie des Pères*, où l'auteur, Anselme Faydit, tourne en dérision les opinions contraires aux sectes des Vaudois et des Albigeois, dans les conciles de Toulouse, de Latran et de Tours, à la suite des discours publiés par Pierre de Bruys et Arnaud de Bresse.

L'art dramatique était donc considéré comme le

moyen le plus puissant de répandre des idées ; il était employé, à cet effet, autant pour instruire le peuple, que pour le diriger et l'impressionner. Aussi le zèle de quelques riches bourgeois de Paris les disposa-t-il à se cotiser dans le but de faire l'acquisition d'un terrain propre à la construction d'un théâtre, afin d'y représenter dignement les *Mystères de la passion de Notre-Seigneur*, dont on admirait la forme dramatique. Ce fut au bourg de Saint-Maur qu'ils firent leur premier essai, puis, à Paris, à l'hôpital de la Trinité, en la grande rue St-Denis. Mais le prévôt de Paris publia une ordonnance portant défense à tous les *habitants de Paris, à ceux de Saint-Maur et autres villes de sa juridiction, de représenter aucuns jeux de personnages, soit des vies des saints ou autrement, sans le congé du roi*. Cette ordonnance, faite dans la seule crainte que les acteurs n'exigeassent de l'argent des spectateurs, n'avait en vue que l'intérêt du peuple ; son but était de continuer au théâtre sa fonction sacerdotale. Les bourgeois songèrent alors à se pourvoir de l'agrément du roi ; ils érigèrent d'abord leur société en confrérie sous le nom de *Confrérie de la passion de Notre-Seigneur*, et Charles VI, après avoir assisté à quelques-unes de leurs représentations, fut si satisfait, qu'il leur accorda des lettres patentes pour l'établissement de leur industrie à Paris.

La salle où les confrères de la passion élevèrent cette première scène avait vingt et une toises de

longueur sur six de largeur, et le spectacle y eut lieu les jours de fêtes (excepté les solennelles). Dans beaucoup d'églises on avançait, ces jours-là, l'heure des vêpres, afin que le peuple pût assister à ces pieux amusements.

L'exécution scénique d'un mystère serait une chose impossible avec nos exigences actuelles, car il s'y passait différentes actions et l'on ne changeait pas de décorations. Mais la foi était encore vive; le souvenir des événements était gravé dans la mémoire des spectateurs; ils apportaient d'ailleurs une sorte de bonne volonté si recueillie, si fervente, qu'il suffisait d'une indication, quelle qu'elle fût, pour que l'imagination se chargeât de compléter l'illusion, mieux peut-être que ne le font aujourd'hui les plus habiles décorateurs. Le théâtre était divisé en plans superposés : le plus élevé de ces échafauds représentait le paradis; celui de dessous, l'endroit le plus éloigné du lieu où l'action principale se passait; le troisième, en descendant, offrait le palais d'Hérode et la maison de Pilate, et ainsi des autres, selon la multiplicité des actions réunies dans le mystère qu'on représentait. Une gueule de dragon, placée à l'endroit où est maintenant le trou du souffleur, présentait l'image de l'enfer, et elle s'ouvrait pour en laisser sortir ou rentrer les démons. Sur les côtés, à l'endroit que nous nommons l'avant-scène, étaient des gradins où les acteurs venaient dévotement s'asseoir lorsqu'ils avaient joué leurs scènes, pour reparaître jusqu'à ce

qu'ils eussent achevé leurs rôles. La pièce commençait presque toujours par une annonce; un acteur s'avançait et disait au public : *Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, nous allons représenter le mystère de la conception, de la passion et de la résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ,* ou tout autre. Quelquefois, on donnait une explication des différents lieux que représentait le théâtre, quand on ne les écrivait pas sur un poteau. De ces premiers essais à la complication des machines employées dans nos théâtres, il y a toute la différence des siècles; mais si l'on doit se réjouir du progrès avenu dans les moyens, il faut regretter cette bonne foi des auteurs, des acteurs et des spectateurs, qui suit toujours l'origine des choses.

Voilà donc, au commencement du xv[e] siècle, la direction morale de la société arrachée en partie au clergé par des laïques, pieux et zélés, il est vrai; le but ne change pas, le prêtre seconde même les efforts nouveaux; il est dépassé par l'instinct de la bourgeoisie, par cette masse intermédiaire qui, depuis des siècles, se pose en artiste et s'interpose en arbitre entre le peuple et la noblesse : les confrères de la passion tiennent toujours au culte par leur titre et par leurs fins; l'orthodoxie de leurs spectacles n'est pas mise en doute un seul instant, tous les ouvrages representés finissent par des actions de grâces, par ces mots : *Te Deum laudamus,* et les explications dramatiques des livres saints, qu'ils donnent,

sont une source d'enseignements salutaires. Ainsi le clergé, dans son engourdissement, ne pressentait rien encore de sa destinée ; il ne comprenait pas qu'il n'y a point de temps d'arrêt pour les peuples, et que le chef, s'il ne marche en avant, reste bientôt en arrière.

L'impulsion une fois donnée par ce nouveau moyen d'exercer l'attention publique, les choses ne devaient pas longtemps se borner à ces premiers essais. « Le succès des mystères représentés à l'hôpital de la Trinité, dit le plus ancien historien du théâtre français, excita l'envie et l'émulation des clercs de la basoche ; mais, arrêtés par le privilége exclusif des confrères de la passion, ils furent obligés de chercher une autre route. La morale parut un fonds inépuisable à leur dessein ; ils personnifièrent les vertus et les vices, et, dépeignant toute l'horreur des derniers, ils faisaient voir tout l'avantage que l'on retire en suivant les premières : c'est ce qui fit donner aux pièces dressées sur ce plan, le titre de *Moralités*. Cette idée, assez heureuse, fit tout l'effet que ceux qui l'avaient employée pouvaient en attendre, et ce nouveau genre de spectacle (qui ne paraissait que trois ou quatre fois l'année) fut estimé, par beaucoup de personnes, supérieur à celui des mystères. » Quels étaient ces clercs de la basoche ? Les fils de la science philosophique commencée par Abeilard, les étudiants de cette université fondée par Charlemagne pour venir

en aide au clergé par l'étude des lois, et pour lui succéder dans l'éducation sociale.

Nous avons dit que les premières églises avaient été formées dans les anciennes basiliques, vastes salles où les préteurs romains administraient la justice; ce mot de basilique, applicable à la grande salle du palais de Paris, fut traduit en français, dans les premiers siècles de la langue, par celui de basoche; et l'an 1303, le roi Philippe le Bel accorda aux clercs étudiants qui n'étaient ni mariés ni pourvus d'offices de procureur le droit de se constituer en corporation et juridiction, avec son roi, ses grands officiers, sa hiérarchie, sous le nom de *basoche,* avec privilége de se rassembler régulièrement, de frapper monnaie, de se faire justice entre eux, permettant même à leur titulaire royal de porter une toque pareille à la sienne. L'autorité de la basoche s'étendait sur tous les clercs du palais du Châtelet, et sur tous ceux des juridictions qui ressortissaient au parlement de Paris. Ainsi, le théâtre commença comme l'Église dans le temple de la justice, pour répandre les mêmes vérités, les mêmes moralités. Les trois écritoires d'or en champ d'azur qui formaient les armoiries de cette société, organisée, par ordonnances royales, sur le modèle de la grande société française, semblaient, en quelque sorte, former l'horoscope des effets que devait produire le nouveau moyen de prédication populaire.

Peu après que les clercs de la basoche eurent, à

l'imitation des confrères de la passion, représenté des pièces dialoguées à leur fête du *mai* planté dans la cour du Palais, et après leur cérémonie de la *montre générale* (qui fut abolie par François Ier), on vit s'élever une compagnie de jeunes gens de famille qui, joignant à beaucoup d'éducation un grand amour pour les plaisirs et tous les moyens de se les procurer, avaient, depuis quelques années, sous le nom des *Enfants sans souci*, fondé une sorte de société dont l'unique but était de se divertir. Soit désir de critiquer, soit pour contribuer, à leur insu, au progrès intellectuel, ils dressèrent des tréteaux dans le quartier des halles pour y attirer un auditoire, et rivaliser avec les basochiens, rivaux eux-mêmes des confrères de la passion. Leurs représentations dramatiques prirent le nom de *sotises* ou *soties*, du titre de leur chef, qu'ils appelaient le *prince des sots*. Une critique sensée et sans aigreur constitua le fond de ces petites pièces. Observons que cette espèce de corporation était constituée par lettres patentes du roi. Charles VI avait reconnu au président de ces joyeux enfants, le titre qu'ils lui donnaient avec une solennité très-spirituelle. Les *Enfants sans souci* eurent un succès général : aussi les confrères de la passion, craignant que leurs représentations parussent trop sérieuses, s'entendirent-ils avec eux et avec les clercs de la basoche pour soutenir leur théâtre, et bientôt ils ajoutèrent au *mystère* une *moralité* ou

une *sotie*, jusqu'à l'époque où ils furent obligés de quitter de nouveau la maison de la Trinité, qui fut transformée pour la seconde fois en hôpital.

Le théâtre de la Trinité a été le premier théâtre régulier; et c'est ainsi qu'en peu de temps, par l'adjonction des basochiens et des Enfants sans souci, et répondant aux trois grandes divisions, unes et distinctes à la fois, des facultés humaines qui se trouvaient exercées par le culte, à savoir la foi ou le sentiment, la morale ou la science, le bien-être ou la réalisation matérielle, les confrères de la passion enlevaient au clergé sa puissance sociale.

Quoiqu'il y eût en Espagne et en Italie, à cette époque, quelques représentations dramatiques hors des églises, on n'y trouve aucune trace d'une institution permanente du caractère de celle des confrères de la passion, et quand ces entrepreneurs s'établirent dans l'hôtel de Flandre, ils confirmèrent cette priorité dans l'art du théâtre, qui devait par la suite des siècles ajouter à l'influence de l'esprit français.

Avant de poursuivre, remarquons encore que ce nouveau moyen d'éducation sociale, qui s'était préparé, comme par un effet providentiel, sous le nom symbolique de la Trinité donné à une maison de charité, s'effectuait par trois compagnies dont les genres différents correspondent aux genres classés dans l'antiquité sous les noms de tragédies, de comédies et de farces, ce que nous ferons observer

plus tard ; le *mystère*, offrant une grande analogie avec les pièces mythologiques d'Eschyle et de Sophocle, et la *moralité* et la *sotie* avec les pièces de Ménandre et d'Aristophane. Ainsi, destiné au peuple par les prêtres, qui représentaient les beaux-arts, par les étudiants, qui représentaient la justice et le raisonnement, et par les fils des hommes riches, qui représentaient le bonheur auquel il fallait atteindre, le théâtre, sanctionné par le pouvoir royal, va devenir l'expression de la puissance dominante en France pour agir sur le monde à mesure que son influence doit s'étendre. Et quand, après la domination anglaise, lorsque l'unité se fut concentrée sous le génie politique de Louis XI, le roi qui mérita le surnom de Père du peuple, Louis XII, craignant que la vérité ne pût arriver jusqu'à lui, la demandait au théâtre en lui accordant toutes libertés, en venant assister souvent aux représentations des mystères, des moralités et des soties qui, depuis quatre règnes, consolaient et soutenaient la population de Paris et des grandes villes. On comprendra facilement cette persévérance des acteurs, des auteurs et des spectateurs, en songeant aux développements successifs de la pensée sous cette forme nouvelle ; et nous renvoyons les lecteurs curieux de juger par eux-mêmes, aux sources qui ne manquent pas, s'ils ne veulent atteindre le travail analytique promis par M. Magnin.

Mais nous touchons à cette brillante époque où

toutes les nations vont se reconnaître au flambeau des conquêtes de l'esprit humain. La guerre a longtemps mis l'Espagne au pouvoir des Arabes, une partie de la France entre les mains des Anglais; puis, à son tour, Charles VIII a promené une armée française à travers l'Italie, où Jean Lascaris s'est réfugié. La pensée profonde d'une transformation se manifeste par une efflorescence dont toutes les nations modernes donnent des signes; par l'étude, par la culture des poëtes et des orateurs de l'antiquité grecque et latine : Pic de la Mirandole a jeté ses clartés précoces; les Borgia trônent à Rome; Machiavel exerce à Florence son autorité; Jean Hus a parlé en Allemagne et Wickleff en Angleterre; Luther grandit; Léon Médicis touche à la pourpre romaine, Raphaël et Michel-Ange répondront à sa voix pontificale; Paris a son théâtre, nouvelle forme, nouveau gage, nouvelle preuve de catholicité; et les découvertes de la poudre à canon, de la boussole et de l'imprimerie, maintenant sont en aide au but social. L'idée de Platon a fait son œuvre, c'est au tour d'Aristote de dominer la terre. Rabelais và faire entendre sa voix pantagruélique, et Montaigne, ce trésor de savoir et d'instinct, s'arrêtant entre le passé et l'avenir, dira sa terrible prophétie : *Que sais-je?* C'est qu'en effet, après Louis XI doit paraître Richelieu; c'est qu'après Richelieu, les événements produiront la convention et Robespierre. *Que sais-je?* est le mot qui va détruire de jour en

8.

jour l'édifice sacré du moyen âge; c'est le mot qui doit enfanter le doute, l'esprit d'examen et d'analyse. Mais de Bacon à Molière et de Molière à Beaumarchais, l'esprit humain sèmera des chefs-d'œuvre, pour que les peuples recueillent des bienfaits.

L'impulsion donnée par le puissant génie de Charlemagne, fondateur de l'université, conduisit la société française jusqu'à François Ier, ce roi faible, que l'éclat de son temps entoura d'une auréole, que la force des choses décora du titre de père des lettres et des arts. Cette grande époque de réaction, qu'on a si improprement appelée l'*époque de la renaissance*, s'était lentement préparée par l'Église et à l'ombre de l'Église. Le bien était venu logiquement d'en haut, de la tête, du clergé protecteur des petits; mais quand les dignités ecclésiastiques, la pourpre et la tiare furent devenues le domaine exclusif de certaines familles, le droit héréditaire de la noblesse, l'esprit humain, qui profite de tout pour avancer, se servit de l'obstacle avant de le renverser; il anima d'un esprit d'antagonisme, favorable à la propagation des idées, tous les hommes doués du sentiment social. Ainsi, la lutte exista entre la littérature antique et la littérature sacrée pour former la littérature moderne; entre l'art chrétien et l'art païen pour se fondre dans un style participant de tous deux, gracieux, sévère, varié, capricieux et régulier à la fois; entre la philosophie d'Aristote et la liberté chrétienne, pour arriver, par le protestantisme, à

la réalisation plus complète des promesses évangéliques.

Mais, observons-le bien, tandis que l'unité spirituelle se divisait sous l'imprévoyance des grands seigneurs devenus papes, Louis XI reformait l'unité politique française ; le fils aîné de l'Église recueillait l'héritage de sa mère. Machiavel, après avoir vu en France les instructions tracées par la main de ce roi très-chrétien, retourna dans Florence pour y méditer sur la science du prince qui déjà remplaçait le dévouement du prêtre, dévouement nié avec tant d'éclat par Léon X, du haut du Vatican, et repris en sous-œuvre avec tant de violence par le moine Martin Luther.

Au milieu de cette effervescence admirable, dans cette végétation sociale doublée par la force d'une séve longtemps comprimée, que devenaient les confrères de la passion et leur théâtre, espoir et moyen pour l'avenir, dernier effort des directeurs du passé? Sous les règnes de Charles VII et de Louis XI, les *Enfants sans souci*, ces derniers venus de la forme dramatique,.prirent part aux guerres et cessèrent de rire de la sottise des hommes; mais la représentation des mystères et des moralités se continua, et le peuple, en sortant de vêpres, pouvait, comme de coutume, se réconforter du spectacle de *la passion* et des moralités de *l'homme pécheur par nature, du bien advisé et du mal advisé,* et de tant d'autres, voire des soties laissées par le *prince des sots.* Mais

ces représentations allaient bientôt perdre leur caractère tout religieux, sans toutefois renoncer au droit d'enseignement que doit avoir quiconque rassemble la foule. En Italie, Machiavel arrangera pour la scène un libertinage amusant, *la Mandragore*, c'est tout ce qu'il faut au pape Léon X, comme aux courtisans de tous les princes ; mais au peuple une nourriture morale plus substantielle est nécessaire, et quand un arrêt du parlement (27 novembre 1548) viendra défendre aux confrères de la passion les représentations des mystères sacrés, pour n'offrir au public que des sujets profanes, licites et honnêtes, le génie national ne faillira point à la fonction de la France, et, malgré Luther et Calvin, et peut-être à cause d'eux, l'enseignement, prenant une autre route, n'en conduira pas moins la société à son but.

Les confrères de la passion, obligés d'abandonner, en 1543, l'hôtel de Flandre, où ils s'étaient réfugiés en quittant la Trinité, achetèrent de Jean Rouvet, adjudicataire de quelques lots du terrain vendu sur l'emplacement de l'hôtel de Bourgogne, démoli par ordre de François Ier, un emplacement assez considérable pour y construire un théâtre. Ce fut là, rue Mauconseil, que, réunis aux clercs de la basoche et aux Enfants sans souci, parmi lesquels Clément Marot figura comme auteur et comme acteur, ils jouèrent les pièces que Jodelle, Baïf, la Péruse et Grévin composèrent sur le modèle des poëtes grecs et latins.

V

Du théâtre depuis Corneille jusqu'à la révolution française.

Nous avons vu le théâtre sortir de l'Église ; émancipé par décret du parlement, il marcha seul ; le *Mystère de l'Apocalypse*, par Louis Choquet, et ceux de la *Nativité de Jésus-Christ* et de l'*Adoration des trois rois*, par Marguerite de Valois, reine de Navarre, furent en effet les dernières productions de ce genre représentées au théâtre de l'hôtel de Flandre. Jacques Mirlet, étudiant, fit jouer, le 2 septembre 1450, le *Mystère de la destruction de Troie*,

divisé en quatre journées, et contenant environ quarante mille vers.

Il n'entre point dans notre plan de suivre pas à pas la marche du théâtre ni ses développements successifs, quelque intéressante que soit du reste cette histoire par son rapport avec celle de l'esprit humain. D'ailleurs, pour un moment, la France se laisse dépasser dans la question plastique, et si le fondateur de la société de Jésus ne crut trouver la science universitaire qu'à Paris, dans ce berceau de la théologie ; s'il y vint échauffer son zèle pour l'unité et pour la puissance papale attaquée ; s'il y médita la pensée forte qui devait donner à son ordre la domination du monde catholique, c'est à la patrie d'Ignace de Loyola, c'est à l'Espagne que Corneille ravira le flambeau du drame scénique. Lope de Véga florissait contemporain de Cervantès, sous le successeur de Charles-Quint, quand notre littérature était représentée par des œuvres oubliées ; et Shakspeare instruisait la cour d'Élisabeth quand les guerres religieuses suscitaient à l'esprit français la satire Ménippée. Les Italiens, attirés par Catherine de Médicis, préludaient à l'opéra par l'introduction des pastorales, moitié chantées, moitié dansées ; mais l'art sérieux, l'art français, se taisait au bruit des divisions soi-disant religieuses qui troublaient la paix de l'Europe.

La révolte de Luther, homme de sentiment et d'énergie, ne fut pour les princes qu'un moyen de vider

la grande querelle qui, depuis des siècles, agitait l'Italie sous les noms de Guelfes et de Gibelins; elle ne fut qu'un prétexte, qu'un signal d'insurrection contre l'autorité papale. Par vanité de rhéteur, Henri VIII y prenait feu; les électeurs allemands secouaient une domination disciplinaire qui leur semblait pesante: les peuples du Nord, soumis par caractère, ne sentaient pas l'effort politique sous la question religieuse; ils suivirent l'impulsion donnée par l'esprit de la féodalité ranimée, Mais il n'en était pas ainsi en France de la masse populaire : le sentiment de l'unité, enraciné en elle, avait été reveillé par la fermeté de Louis XI ; elle se préoccupait faiblement de cette réaction des barons calvinistes contre la royauté qui s'était constituée, comme l'Église l'avait fait avant elle, sa protectrice, c'est-à-dire, le lien catholique au moyen duquel la fonction directoriale européenne lui était garantie. Ainsi Bacon et Shakspeare créaient en Angleterre, l'un une philosophie nouvelle, l'autre un théâtre, qui ne devaient produire de résultats que par la sanction de la France, sous les noms de Descartes et de Corneille, quand Richelieu eut dans la main ce sceptre qui avait été celui de Louis XI, et dans l'esprit la pensée de Charlemagne. L'action postérieure du théâtre en France ne peut se comprendre et s'expliquer qu'en expliquant ainsi la marche des choses, qu'en les comprenant à ce point de vue. L'Espagne, restée en dehors du protestantisme, devait perdre son influence;

l'Angleterre et l'Allemagne, qui l'acceptaient, devaient en subir l'esprit d'isolement et de négation. La France, qui lutta contre lui sur son propre sol, et qui pouvait le vaincre, la France devait rester la puissance directrice, le cerveau de la société moderne et plus tard son bras libérateur.

Le protestantisme n'était, à vrai dire, qu'une critique du drame catholique. Mais le dogme avait institué d'admirables règles, en rapport avec la nature humaine et en même temps avec la loi du développement social. Supposez le sacerdoce toujours à la hauteur de sa mission, et l'émancipation chrétienne s'opérait logiquement, sans secousses; Martin Luther, au lieu de protester contre le dogme, par la puissance de ses facultés, donnait une impulsion nouvelle aux rouages de la discipline romaine; et, le génie des arts lui venant en aide, il ne privait pas nos sens dans leur fonction intellectuelle pour les satisfaire dans leur appétence physique. Nier la vérité, ce n'est pas la détruire. La liberté d'examen qui peut convenir au théologue, doit laisser dans les ténèbres de l'erreur la foule des individualités en proie aux caprices de l'imagination : les religions sont faites pour les masses, et l'égalité, dans le sens de l'ordre social, n'exclut pas l'idée de la hiérarchie des capacités. La confession, sur laquelle l'esprit de critique a tant raillé, était, à elle seule, un moyen d'émancipation plus rapide et plus sûr, un tribunal plus conciliateur entre le devoir et le droit, un con-

seil plus indulgent et plus sévère, enfin un embranchement plus direct vers le but général, que cette inconséquence allemande nommée luthéranisme, qui veut relier sans lien, qui laisse prédominer le culte de soi-même, le salut personnel, sur l'exemple donné par Dieu mort pour tous: les croyances émondées n'abritent pas contre l'orage. L'Espagne, conservant en elle la foi catholique dans son intégralité la plus absolue, ne cédant pas à la tentation de la liberté d'examen, restait, pour le monde chrétien, l'analogue du peuple juif dans l'antiquité, c'est-à-dire une nation retardataire, mais conservatrice. L'esprit de la réforme, en faisant de l'Évangile un dieu Terme, empêchait l'Allemagne et l'Angleterre de se développer moralement au point de vue de l'émancipation progressive et universelle, continuait cette action d'égoïsme que les barbares avaient exercée dans le monde ancien. Toujours disposées à demander à des climats plus favorisés ce qui manque à leur bien-être matériel, elles pouvaient, à toutes les occasions, se ruer, l'une sur l'Italie, l'autre sur l'Inde, depuis que la France s'était spirituellement constituée. L'Italie, n'ayant pas l'unité politique qui seule devait donner à son génie la puissance pour soulever le monde, pour jouer le rôle d'Athènes par les idées, et celui de Rome par la victoire, l'Italie obéissait à la France et lui remettait les rênes du monde.

Le théâtre, moyen catholique, sera donc en Alle-

magne, au dix-huitième siècle, ce qu'il est déjà au seizième siècle en Angleterre, une analogie du protestantisme, une expression individuelle, le mot d'une langue particulière, comme l'esprit particulier qui ne se répandra pas hors des frontières. Mais, en France, le théâtre a un autre avenir, une fonction sacerdotale largement conçue, dans un but universel, selon son origine et pour le but auquel toutes les nations devront toucher tôt ou tard, sous quelque étendard qu'elles marchent, quelle que soit celle d'entre elles qui se place à leur tête. Le théâtre en France sera le *vox clamantis* de l'idée chrétienne arrivée à la réalisation d'une partie de ses bienfaits, pour réclamer des bienfaits plus importants encore. La promesse évangélique a été faite à tous les hommes et non pas à quelques-uns ; la France, avec son théâtre et par son théâtre, doit préparer sa régénération pour la régénération du vieux monde. L'antique droit des Cortès, la *magna carta* de la Grande-Bretagne, quelles révolutions ont-elles produites avant la révolution française? Les noms de Lope de Véga et de Shakspeare sont brillants sans doute ; mais quel peuple étranger ont-ils réveillé, quand celui de Voltaire agite encore les esprits endormis sur la vieille route ? En France tout a été logique selon la loi du progrès, jusqu'aux phases de la révolution. L'esprit humain sait, quand il le faut, faire table rase et creuser son sillon au milieu des décombres.

Le théâtre, obligé de se faire imitateur de l'antiquité par ordonnance royale de François Ier, ne perdit pas le sentiment de son origine. Dans toutes les spécialités des beaux-arts, il y eut conservation de l'idée morale et, sous ce point de vue, supériorité spirituelle sur l'art grec, quelque infériorité qu'on remarquât, du reste, dans la forme. La statuaire, cette expression du sensualisme païen, devait être, chez les modernes, portée au degré de perfection où Phidias et Praxitèle la firent atteindre ; et l'artiste chrétien ne se bornant pas à exprimer seulement les formes extérieures, la grâce ou la force, voulait faire passer dans l'âme des sentiments moraux en donnant une forme aux idées. Les traits du visage devaient être le moyen d'expression le plus senti, affirmé d'ailleurs par le geste, dans la plastique du sculpteur et du peintre. Les vertus chrétiennes, qu'il fallait enseigner en les offrant sans cesse aux regards, furent réalisées, pour les regards, par la pierre, par la transparence des vitraux, avec toute la puissance du sentiment, et nous citons encore, à cet effet, un article du journal *l'Européen*, parce qu'il jette une grande clarté sur nos idées :

« Statue de Nantechild, *sculpture de* 1267. — Si vous avez été visiter l'église de Saint-Denis, on vous a montré, dans la grande nef, à gauche en entrant, le tombeau du roi Dagobert. Vous avez dû le remarquer, ne fût-ce qu'à cause de la singulière po-

pularité de son nom. Mais cette pierre sculptée est sale, sombre, mal placée, enfin gâtée par des ajoutages en plâtre, peints pour imiter la vieillesse. D'ailleurs, il est convenu que les œuvres du moyen âge sont choses curieuses au même titre que les bambochades qu'on nous apporte de la Chine. Ainsi, vous êtes passé sans voir. Or, sur ce tombeau, il y a une figure de pierre sculptée, de quatre pieds de haut, qui vaut, on ose à peine le dire, autant, pour le moins, que ce que l'on admire le plus dans notre musée des antiques. C'est, dit-on, la reine Nantechild, la fille de la vallée. Il est inutile de raconter la légende par laquelle on explique comment cette sculpture, qui est de 1267, est le portrait d'une femme du roi Dagobert, morte en 641. Elle est d'un maître inconnu; car on ne signait pas alors de si petites choses. A peine un architecte osait-il graver sa figure sur le manteau de sa cathédrale. Aujourd'hui, une œuvre pareille ferait un nom et serait un événement.

« La figure, modelée avec cet art que nos peintres habiles emploient pour donner le regard et la vie à leurs portraits, exprime une tristesse mélancolique; mais ce n'est pas ici seulement un masque où l'on a tracé et fait saillir les lignes du chagrin. On y sent plus que cela ; il y a dans cette tête une âme qui pense en chrétienne : — Chair, que j'ai aimée, tu étais poussière; vanité du monde, tu es redevenue poussière.

« La statue n'est pas belle seulement par l'expression de la tête ; elle est belle de pose ; il est impossible de mieux sculpter les longs plis de la robe et du manteau qui recouvre le reste du corps, ne laissant à nu que des mains charmantes et vivantes encore de vérité. Cependant on devine le corps à travers le vêtement. L'artiste a su trouver la forme que la physiologie assigne aux femmes chez lesquelles le dévouement et l'intelligence dominent. C'était une fille aux formes grêles et gracieuses, un être faible qui n'avait d'autre force que celle de l'amour, qui vivait de cœur plus que de chair.

« Pauvre siècle que le nôtre ! On accuse le moyen âge de barbarie, parce que, dit-on, il a rasé des constructions grecques et romaines. D'abord, cela n'est pas vrai, car lorsque vint le moyen âge, les ruines étaient faites. Ignore-t-on l'histoire à ce point qu'on ne sache plus que la barbarie commença sous l'empereur Trajan ? Tout était fini lors de la venue de Constantin, et, au plus tard, au septième siècle. Or, c'est à cette date seulement que commence le moyen âge, ou, en d'autres termes, la civilisation catholique. C'est aussi l'époque du début de cet art qui nous a donné tant de belles cathédrales, tant de belles sculptures, qui a trouvé l'harmonie en musique, le contre-point, les instruments à archet, l'orgue ; qui a inventé la peinture à l'huile, la peinture sur verre ; qui a créé la langue française et tant de poëmes, de fabliaux que vous ne connaissez pas, etc.

« C'est nous qui sommes d'ignorants barbares ; nous renversons des églises, nous brisons des chefs-d'œuvre parce qu'ils sont en vieilles pierres, nous cassons les vitraux, nous brûlons les tableaux peints sur bois, nous laissons disparaître à l'humidité et perdre nos vieux poëmes, etc.; oui, nous sommes des barbares; nous faisons œuvre digne des empereurs romains; car, quand nous ne détruisons pas, nous mêlons des débris; et, comme des enfants qui ont grotesquement barbouillé un tableau, ou imité avec des cartes une maison de pierre, après avoir produit, nous frappons des mains et nous faisons les fiers. Pauvre siècle !

« Qu'est-ce que ces temples que vous avez copiés pour faire la Madeleine, la bourse? Qu'est-ce que ces œuvres gréco-romaines que vous offrez à notre admiration dans le Louvre; cela a-t-il une signification? Ce sont des œuvres bâtardes, taillées par des eunuques qui, ne pouvant inventer, ont déguisé des copies. Prenez l'hermaphrodite, digne conception des siècles de Périclès et d'Auguste, c'est le type du genre. Vos monuments ne sont ni temples, ni granges; vos statues ne sont ni hommes ni femmes, et l'un et l'autre en même temps. Nous n'avons pas place aujourd'hui pour vous prouver comment vous en êtes à tirer la troisième épreuve d'une mauvaise copie. Mais, puisque vous n'avez que le génie de l'imitation, imitez au moins vos pères; ils valaient mieux que les Grecs et les Ro-

mains ; ils avaient de l'originalité ; et, soyez-en certains, le sentiment crée la forme. Or, c'est le christianisme qui les animait, et c'est le christianisme qui a supprimé l'esclavage. »

Le christianisme a supprimé l'esclavage, et le théâtre moderne est fils du sacerdoce chrétien : il y a, dans ce rapprochement, le résumé de l'histoire de l'humanité.

Nous avons dit que l'expression des traits du visage, que le mouvement musculaire qui donne la physionomie, animaient la plastique, donnaient la vie aux formes et le sentiment aux œuvres d'art; le théâtre moderne, il faut le remarquer, se servit peu de temps des masques qui étaient en usage dans l'antiquité. Ces masques immobiles représentaient les types de la douleur et du rire : indispensables d'ailleurs dans l'immensité des théâtres pour grossir les traits et la voix, au moyen d'un porte-voix qui s'y trouvait adapté, ils suffisaient sans doute au fatalisme de l'idée païenne et aux exigences du spectacle; mais après que le théâtre eut intéressé la foule chrétienne dans la personnification des vertus pour les mettre en honneur, et des vices pour les faire haïr, par les moralités et les soties, jouées à l'aide des basochiens au théâtre de la Trinité, de l'hôtel de Flandre et de l'hôtel de Bourgogne; quand il dut descendre dans la vie individuelle, il lui fallut, avec toutes les finesses du langage, toutes les nuances de la physionomie. La dimension et la

structure de nos salles rendaient tout possible à cet égard : la table de marbre, en la grande salle du palais de justice, est un trait d'union entre la nef de la cathédrale et la salle de l'Opéra du palais de Versailles. La solennité du culte et le faste royal viendront se confondre dans le théâtre. Ainsi l'art scénique, mettant en action la plastique du statuaire et du peintre, eut également, par le mouvement musculaire, par l'expression du visage, un secours nécessaire au spiritualisme du drame moderne.

L'art dramatique suivit la marche de tous les arts au moyen âge, comme il avait procédé dans l'antiquité. D'abord le spiritualisme de l'idée mère se formula par le temple avec toute sa puissance ; puis les détails manifestèrent, de siècle en siècle, le perfectionnement des moyens d'expression. Le temple chrétien et le temple égyptien correspondent l'un à l'autre par l'analogie de l'idée qu'ils expriment, abstraction faite du degré de civilisation des deux grandes sociétés qu'ils ont fondées. Le temple grec et le théâtre moderne ont également eu entre eux une fonction correspondante : ils viennent fractionner l'idée générale, l'aider à produire tous ses bienfaits, pour la faire descendre dans les sentiers les plus étroits. Ainsi le polythéisme grec est à l'égyptianisme ce que le théâtre est à la catholicité chrétienne, un moyen secondaire, une sorte d'analogie du protestantisme de Luther, une négation de la forme vieillie : mais, dans cette direction, toute

chose a ses périodes de développement, selon le degré de la foi des masses auxquelles elle s'adresse. Quand la foi est vive, le plus grossier simulacre de l'idée suffit à la croyance : le morceau de bois informe qui représentait Diane à Éphèse était plus pieusement adoré que la statue d'or qui le remplaça, et notre la Fontaine a noblement exprimé cette idée dans son apologue de Philémon et Baucis. Quand les confrères de la passion représentaient leurs mystères sur le parvis de Notre-Dame, ils attiraient à leurs tréteaux plus de dévots citadins que le théâtre actuel n'attire de sceptiques, bien que le théâtre soit un des besoins de notre époque. Mais la fonction sacerdotale de la Grèce et du théâtre moderne doit se remplir par l'individualisation de toutes les idées, pour les semer dans les masses comme les germes d'un nouvel avenir. L'élaboration faite en Grèce conduisit au christianisme; l'élaboration faite par le théâtre moderne aboutit à la révolution française. Les grandes religions spiritualistes contiennent un principe qui peut fournir à différentes phases, les religions polythéistes n'en ont qu'une à parcourir.

Dans son élaboration, depuis la Diane en bois du théâtre de la Trinité jusqu'au drame d'or façonné par la main habile et ferme de Pierre Corneille, les progrès de l'art dramatique sont nuls et presque insensibles; on sent que la forme religieuse n'a pas encore renoncé à la direction sociale : sa fonction n'est point morte, elle vient de triompher dans la

lutte ; le huguenot roi de Navarre a courbé son front chevaleresque sous la couronne de saint Louis, et le *Paris vaut bien une messe* est un mot de Gascon qui trahit seulement l'habitude de railler. Mais on ne raille plus sur le trône de France ; avec le titre de roi très-chrétien, on sent quelle importante responsabilité pèse sur soi. Dans la famille européenne, le roi de France a son droit d'aînesse à faire valoir ; il n'agit plus que le monde ne s'en émeuve, et s'il dévie de la route où la nation doit marcher à sa suite, l'esprit sacerdotal soulève les convictions, et, du haut de ses prévoyances, place un poignard dans la main de Ravaillac. Moïse n'hésita pas à sauver son peuple par de sanglants sacrifices. Ce fut donc cette inquiétude bien naturelle du clergé français qui, dans le péril, le rendant plus sévère, plus jaloux que le pontife romain, lui fit condamner le théâtre et prononcer l'excommunication des comédiens. Cet acte de colère, ce codicille ajouté au testament, prouve la prudence du vieillard ; mais quelque brillant avenir qui lui soit réservé sous le nom de Bossuet, à la voix de Massillon, avec la doctrine de Port-Royal, le soleil de novembre ne lui rend plus sa chaleur première : la tête qu'il lève encore avec orgueil ne saurait ranimer les membres affaiblis. Les jésuites comprirent si bien cette vérité qu'ils adoptèrent le moyen dont l'esprit progressif se servait timidement, pour retarder de quelques ours le moment terrible de la chute.

Dans le dernier siècle, sous le vent des encyclopédistes, pour flétrir tout ce qui tenait à la forme religieuse, on a donné aux disciples de Loyola le nom de janissaires de la papauté. Le sobriquet est à la fois juste et faux. Les jésuites ne se faisaient scrupule de rien, c'est vrai; ils obéissaient aveuglément aux ordres du pape, soit; mais ces esclaves soumis, placés près de la chaire de Saint-Pierre, au-dessus de tous les trônes du monde catholique, dominaient par la seule puissance du savoir et de la pensée. Le crime n'était, entre leurs mains, qu'un instrument pour effectuer ce qu'ils regardaient comme le bien; leur morale, en apparence relâchée, était un moyen nécessité par le temps pour ressaisir la direction sociale qui échappait au sacerdoce. Ils ménagèrent les faiblesses humaines dans l'intérêt de leur propre force; entre l'épicuréisme de Molina et le stoïcisme de Jansénius, dérivant au même degré de l'école platonicienne et de l'école péripatéticienne, ils suivaient toutes les routes pour retourner à Rome, eux qui venaient de Rome; ils circulaient dans la société moderne comme le sang par les artères et par les veines, allant du cœur aux extrémités et revenant des extrémités au cœur. Voyant le passé, voyant surtout l'avenir, ils s'emparaient de l'enfance, ils la façonnaient, selon l'esprit du monde, pour leurs projets; et dans leurs colléges élevant un théâtre, parce qu'ils étaient assez habiles pour comprendre la puissance de ce moyen d'ex-

pression et d'impression, eux, comédiens profonds, auteurs, acteurs pour les grandes tragédies et pour les farces, ils se préparaient le monde, vaste théâtre qui convenait à leurs vastes projets. Mais les hauts sommets n'ont pas de plateaux : l'idée avait usé la forme; la papauté avait fait son œuvre. Une fois sur la pente, il n'était plus possible d'arrêter la marche descendante qu'il fallait suivre fatalement, avant de remonter à de nouveaux sommets.

Ainsi l'art dramatique fut employé, dans l'ordre des jésuites, comme un moyen d'éducation, longtemps avant que Voltaire le regardât comme une chaire pour sa prédication philosophique et destructive. Le cardinal de Richelieu lui-même, ce ministre roi, se délassait de ses travaux politiques en rimant pour le théâtre; et vainement le clergé croisait le fer émoussé de ses excommunications contre l'arme avec laquelle l'esprit humain allait combattre les abus et briser ses chaînes : Corneille, après des essais plus ou moins heureux, venait de faire le *Cid*, de s'animer du génie chevaleresque de l'Espagne, avant de se faire l'expression de la vieille Rome républicaine. Corneille, c'était le reflet du passé qui allait éclairer l'avenir.

Du moment que nous arrivons à Corneille, l'histoire du théâtre est facile à étudier quant à la filiation des faits, et c'est ici le lieu de faire comprendre toute l'importance de sa fonction dans la société française. Sous François Ier, la corruption des mœurs

s'était répandue de la cour sur la nation entière ; mais l'intervention des femmes devait se faire sentir par cette société d'élite qui s'éleva avec le dix-septième siècle au sein de la capitale, pour unir les deux sexes par de nouveaux liens, par de nouvelles affections, pour mêler les hommes distingués de la cour et de la ville, les gens du monde poli et les gens de lettres ; pour créer des mœurs délicates et nobles au milieu de la plus dégoûtante dissolution ; pour réformer et enrichir la langue, préparer l'essor d'une littérature modèle, élever les esprits au sentiment et au besoin de jouissances ignorées du vulgaire. Le berceau de cette révolution fut l'hôtel de Rambouillet, cet hôtel regardé comme l'origine des affectations de mœurs et de langage, et qui fut, dans le grand siècle, et pour tous les écrivains qui s'illustrèrent, pour Corneille, pour Boileau, pour la Fontaine, pour Racine, pour Molière, pour Molière plus que pour aucun autre, l'objet d'une vénération profonde et méritée.

En 1594, la France était pacifiée par la reddition de Paris et de Rouen et par l'anéantissement de la Ligue. En 1599, Henri IV avait obtenu de la cour de Rome la dissolution de son mariage avec Marguerite de Valois. En 1600, il épousa Marie de Médicis. Cette même année, Catherine de Vivonne, à seize ans épousa le marquis de Rambouillet, et ouvrit son salon aux hommes célèbres et aux femmes illustres de son temps. Après quarante années de

guerre civile, on avait besoin de se revoir, d'épancher les affections longtemps contenues; l'émulation établie entre les sexes par leur mélange dans les sociétés particulières, depuis que Louis XII et Anne de Bretagne avaient relevé les femmes de cette infériorité qui subsiste encore en Angleterre et en Allemagne, faisait éprouver un inquiet besoin de se parler et de s'entendre : c'est ainsi que se fonda *la conversation*, plaisir tout nouveau qui décida de l'avenir du théâtre. La conversation française, commune aux deux moitiés de la société, excitée, modérée, mesurée par les femmes, est seule une conversation nationale, sociale; c'est, si on peut le dire, la conversation humaine, puisque tout y entre et que tout le monde y prend part. On a reproché à notre théâtre d'être trop causeur, d'être une conversation plutôt qu'une action; mais il fallait qu'il fût ainsi pour exercer son empire sur le monde, pour qu'il fît descendre, dans tous les rangs, les améliorations chaque jour avenues par le contact intellectuel que les gens supérieurs avaient entre eux.

Ce fut donc sous l'influence de l'heureux besoin dont les esprits étaient pressés, au commencement du dix-septième siècle, que s'ouvrit l'hôtel de Rambouillet aux gens de cour, aux gens de lettres, aux esprits cultivés de toutes les classes; ce fut par cet intérêt que les femmes les plus distinguées y étaient amenées et reçues avec des hommes d'élite,

par une des plus belles, des plus jeunes, des plus riches et des plus respectables femmes de la cour. *Les princesses voyaient* madame de Rambouillet *quoiqu'elle ne fût pas duchesse*, dit Segrais. Là, Malherbe, Vaugelas, Racan, Ogier de Gombault, qui plus tard devait revoir le jugement de l'Académie sur le *Cid*, Armand Duplessis, qui ne tarda pas à se faire roi de France sous le nom de Richelieu, Balzac furent les premiers fondateurs de la société de l'hôtel Rambouillet. Sans doute tous les membres de ce bureau d'esprit ne furent pas exempts de reproches. Au milieu des esprits délicats, on voyait des copies chargées et ridicules; Chapelain, l'auteur de l'*Astrée*, et le bel esprit Voiture s'y trouvaient avec mademoiselle de Scudéry. Quand Corneille prit la plume pour fonder le théâtre, il voulut, le premier, que la comédie fît rire sans personnages ridicules tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, qui avaient fait tous les frais de la scène, depuis que le privilége des confrères de la passion s'était partagé entre le théâtre de l'hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais, sous Louis XIII, avec Turlupin et Gauthier Garguille. Quand Corneille fit *Mélite*, il prit ses modèles parmi les gens d'une condition élevée, au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence; il ne se borna pas à produire des personnages décents au lieu de bouffons de fantaisie, il leur donna, dit-il lui-même dans sa préface,

un style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, et il se modela sur le ton et le langage de la société de l'hôtel Rambouillet. Le succès fut si surprenant, qu'il donna lieu à l'établissement d'une nouvelle troupe de comédiens.

Ainsi, le théâtre révélait les mœurs et l'esprit de la société polie, pour initier à ses perfectionnements ceux qui n'entraient pas dans les salons des gens de cour. Le premier pas de Corneille devait mener à Molière.

Tandis que le bel esprit Armand Duplessis, réunissant à la dignité de cardinal les fonctions de connétable, de grand amiral et de premier ministre, se rendait terrible aux grands, madame de Rambouillet réparait la perte de Malherbe par Corneille, Rotrou, Scarron, Benserade, Saint-Évremont, Ménage, le duc de la Rochefoucauld, et enfin le jeune marquis de la Salle, qui fut depuis le duc de Montausier; et la société continuait ses conversations, et le cardinal était si jaloux de savoir ce qu'on y disait de lui, qu'il y fit introduire son secrétaire, Bois-Robert, par les soins duquel il réalisa le plan d'une société littéraire. Pour n'avoir plus à craindre les membres influents du salon de Rambouillet, il combina le moyen de les soumettre à ses volontés par l'érection légale de l'Académie française, en 1663. Elle était à peine formée quand Corneille donna *le Cid*.

L'auteur de *Mirame*, jaloux, sous sa robe rouge,

des succès du poëte qui lui échappait, — Corneille n'était pas membre de l'Académie, — proposa à la docte assemblée la critique du *Cid*. L'Académie s'honora par la sagesse de ses remarques. L'hôtel Rambouillet prit chaudement le parti de Corneille malgré Scudéry, malgré l'Académie elle-même, n'hésitant pas à se déclarer contre le cardinal qui aurait voulu voir le poëte humilié. Scudéry reprochait à Corneille d'avoir imité dans *le Cid* un ouvrage du théâtre espagnol, il ne voyait en lui qu'un traducteur de Guilain de Castro, il prononçait que le père de notre théâtre était tout à fait dénué du mérite de l'invention. Corneille répondait à ce reproche, en 1639, par *les Horaces* et *Cinna*; en 1640, par *Polyeucte*; en 1641, par *la Mort de Pompée*; en 1645, par *Rodogune*, et la scène française était illustrée par le génie le plus mâle qu'on eût encore vu briller, et notre littérature ne pouvait plus redouter de comparaison avec celle de l'antiquité même. Polyeucte, par son exaltation toute chrétienne, suffisait seul pour placer l'auteur et la langue comme un phare brillant entre le moyen âge et l'avenir.

Si le salon de l'hôtel Rambouillet fut une sorte d'école normale du théâtre français, et le berceau de notre littérature perfectionnée, il servit aussi de modèle à diverses sociétés où le mauvais goût seul régna, où Molière devait trouver les types des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*. Les guerres de la Fronde, en occupant les esprits d'élite, laissèrent

ces sociétés se former, à commencer par le cercle de mademoiselle de Scudéry. Mais après que le calme fut rétabli, quand l'âge eut forcé madame de Rambouillet à ne plus voir autant de monde, le maréchal d'Albret ouvrit son salon en y attirant madame Scarron; l'hôtel de Richelieu fut également le rendez-vous des beaux esprits; mademoiselle de Montpensier affectionnait les gens de mérite et se mêlait d'écrire; madame de Longueville, retirée à Port-Royal, recevait les Arnauld, les Nicole, les de Sacy; mesdames de la Fayette, de Sévigné, de la Sablière, avaient leurs causeries: Corneille et Descartes avaient été soutenus par l'hôtel de Rambouillet; Molière, la Fontaine et Racine devaient l'être par la puissance de ces conversations entre gens supérieurs, où toute chose, ainsi que nous l'avons dit, était soumise à l'examen, à la critique, quelque grave ou légère qu'elle fût. An reste, le perfectionnement littéraire était la fièvre de l'époque, et Saumaise a donné le nom et la demeure, en 1661, de huit cents personnes académiques qui se partageaient en différentes sociétés mixtes de galanterie décente et de langage soigné: l'Académie était partout.

Balzac, Pascal et Corneille avaient à peu près fixé la langue, mais les tons, les styles, les différentes formes du langage ne l'étaient pas; ce fut l'œuvre de la societé. Par les conversations, la vie sociale s'était perfectionnée; les personnes s'étaient classées, les sympathies d'esprit, de caractère, s'étaient rencon-

trées, reconnues, agrégées; les existences se touchaient diversement, les distinctions les plus faiblement marquées entre les personnes mettaient des nuances dans leurs relations réciproques. De là naquit la diversité des tons, des styles, des formes du langage qui s'approprièrent à tous les usages de l'art de parler et de l'art d'écrire, et qui conviennent si parfaitement au dialogue théâtral. Alors la langue suffisait à tout; avant les beaux temps de Boileau, de Racine, de Bossuet, les genres étaient démêlés dans notre littérature. Le goût avait déjà distribué aux arts, aux sciences, à la chaire, au barreau, à l'histoire, à la morale, à la poésie, à la scène comique, à la scène tragique, le ton, le style convenables à chacune de ces spécialités. La division avait amené la perfection. Madame de Rambouillet et Richelieu, il faut le dire, venaient de redonner aux femmes, aux prêtres, aux rois, des illusions qui ranimaient le respect, à défaut de foi bien vive, et qui commandaient cette séparation de style dont aucune autre langue n'offre, au même degré du moins, le rare mérite. Ainsi, en 1661, quand Mazarin laissa par sa mort Louis XIV, à l'âge de 22 ans, maître absolu, le grand siècle littéraire jetait déjà ses clartés; il existait un grand nombre de lettres de madame de Sévigné, modèles de style épistolaire; en morale, on avait les écrits de Balzac; en métaphysique, la méthode de Descartes; en dialectique et en polémique, les Lettres provinciales; en critique, plusieurs bons écrits de Port-Royal; en

poésie, les belles odes de Malherbe, quelques ouvrages de Racan, de Segrais, de Benserade, de Regnier ; les prémices de la Fontaine; le théâtre avait le *Venceslas* de Rotrou, les chefs-d'œuvre de Corneille. Molière, âgé de quarante et un ans, avait déjà donné les *Précieuses ridicules*, et Racine, à vingt-deux ans, les *Frères ennemis*.

Nos grands écrivains dramatiques ont été jugés individuellement, et il suffit de citer leurs noms pour donner au raisonnement l'autorité de leur fonction respective: d'un côté Corneille et Racine, de l'autre Molière, ont ouvert, par le théâtre, les deux grandes voies par lesquelles il fallait faire arriver la masse populaire au niveau des vérités intellectuelles acquises; et le faste royal, joignant, par l'opéra, la pompe du spectacle à la moralité de la peinture des passions et de la critique des ridicules, la scène eut de nouveau sa puissance hiératique. Les organes de l'ouïe et de la vue exercés agirent sur les facultés dévéloppées, comme ils avaient agi dans le temple, sous la direction des prêtres. Les passions humaines se trouvèrent donc contenues, dominées, refrénées publiquement par le théâtre, après avoir longtemps agité la société livrée à elle-même sous François Ier et sous Henri IV; et dans cette fonction la tragédie correspondit, avec ses héros, aux grands intérêts généraux, en même temps que la comédie prenait à tâche de peindre et de corriger l'homme individuel. Aussi le théâtre régna-t-il au-dessus du trône, quand

nos grands maîtres de la scène eurent élevé le temple nouveau sur les fondations posées par le clergé du moyen âge, quand ils eurent relié les membres de la grande famille, d'abord par l'étude de l'histoire et du cœur humain, ensuite par les idées qui contenaient l'avenir social. Cette domination du théâtre s'établit par la double expression de l'art et de la science, du sentiment et du raisonnement. Pour penser et pour agir dans l'intérêt de l'humanité entière, le génie de la société française a toujours trouvé sa forme et sa voix : le culte catholique et l'université, le théâtre et l'Académie, saint Bernard et Voltaire, ont eu leurs analogues dans le siècle de la révolution commencée en 1789, et peut-être les ont-ils encore aujourd'hui même sous notre manteau de plomb.

Napoléon disait de Corneille : *S'il eût vécu de mon temps, je l'aurais fait prince*. Frédéric II ne fit de Voltaire qu'un chambellan. Louis XIV fit de Molière le poëte dramatique par excellence, en lui permettant d'oser et de se montrer philosophe, moraliste, peintre, enfin d'effectuer le *nosce te ipsum*, dont l'oracle de Delphes avait fait la tâche inachevée de l'antiquité. De toutes les faveurs que Molière obtint du roi, la plus grande fut, sans contredit, celle qui lui permettait d'être lui-même et de protéger ses trois amis intimes, la Fontaine, Boileau et Racine. C'est à l'auteur du *Misanthrope* que nous devons peut-être l'auteur d'*Athalie*. Ainsi, dans l'œuvre du théâtre moderne, Corneille arriva le premier pour élever par

l'histoire, Molière ensuite anima par les mœurs, et Racine les continua l'un et l'autre par les passions. Dans le mouvement de la société, il ne pouvait pas y avoir de temps d'arrêt; la succession ne devait pas être interrompue; l'auteur du *Cid* survécut à l'auteur de *Tartufe*, comme Sophocle à Euripide, et quand mourut Racine, Voltaire avait cinq ans. Et comme en France les femmes sont liées à la marche de l'esprit, ce fut Ninon, l'amie de tous les hommes supérieurs de l'époque, qui devait être, en quelque sorte, le trait d'union entre Molière et Voltaire, entre le siècle des arts et celui des sciences.

Nous l'avons vu, le théâtre des confrères de la passion eut pour fonction de continuer et de raffermir le sentiment religieux. Le théâtre que fonda Corneille eut pour but de développer le sentiment social et de préparer, par de grandes pensées, la phase chrétienne qui devait s'opérer par la révolution française. En effet, cette révolution se fit lentement dans les mœurs; les conversations de l'hôtel Rambouillet et celles qui s'instituèrent plus tard y préparaient les esprits; le talent y remplaçait la naissance, et le théâtre y allait puiser ses formes, son style, pour initier les masses à ces jouissances de la société polie. Le théâtre, par la critique des grands et de leurs ridicules, avait détruit le prestige; sur la scène, rois et bergers, marquis et bourgeois, se trouvaient confondus par la même volonté, sous le vent des impressions de la foule; *Polyeucte* et *Don Juan*

excitaient des sympathies diverses ; le passé et l'avenir, la foi et le doute s'y livraient bataille , et les efforts de madame de Maintenon ne pouvaient rien pour arrêter le mouvement imprimé par la loi du progrès. Tandis que Regnard, avec un rire franc et spirituel, touchait à tout sans rien renverser, l'*OEdipe* de Voltaire commençait une ère nouvelle, et les conversations du XVIII[e] siècle allaient, chez mesdames des Tencin, du Châtelet et du Deffant, continuer l'œuvre de l'esprit humain, féconder le théâtre de cette pensée de réforme qui doit renouveler, en d'autres mots, abattre et reconstruire.

Le dix-septième siècle fit la langue française et donna à la littérature des règles pour tous les genres ; le grand Corneille, né en 1606, mort en 1684, assista à ce travail qu'il avait en quelque sorte commencé. La langue faite, les règles littéraires posées, l'autorité royale rétablie et reconnue par les conquêtes de Louis XIV, la France acquit dans l'Europe cette prépondérance politique que le génie national lui a valu dans tous les temps. Elle exerça l'empire naturel de sa supériorité parmi les peuples, comme Athènes avait joué ce rôle d'initiatrice sous Périclès, et Rome sous Auguste. A ces trois grandes époques d'épanouissement, les idées fertilisèrent ces trois nations à qui l'esprit humain semblait avoir été confié par la Providence. Et la dernière en date, joignant en elle les facultés artistiques et scientifiques de la Grèce à l'instinct guerrier de la

république romaine, brilla de tous les genres de gloire, sous les noms éclatants qui correspondent à ceux des artistes, des écrivains et des grands capitaines de l'antiquité. Mais Corneille, Molière et Racine eurent, sur tous les autres hommes illustres, cet avantage de ne pouvoir plus être surpassés. Le siècle avait fait éclore tous les germes depuis longtemps couvés par la France. Les idées grandissaient sous le génie individuel de chaque écrivain célèbre. Tous faisaient de leurs rayons réunis un soleil dont la puissance allait produire des fruits. Un homme devait à lui seul résumer tous ces écrivains, s'emparer des idées éparses, en charger son arme pour leur donner une force d'impulsion, pour leur faire atteindre à un but, enfin, pour les faire régner sur le dix-neuvième siècle : d'un talent souple, ingénieux, il pouvait parler tous les langages, employer tous les styles, monter aux questions les plus abstraites et descendre avec une grâce inimitable aux petits vers du madrigal. Cet homme, Voltaire, encore enfant, avait compris que le jésuitisme était la dernière expression de la religion catholique; il l'avait vu, sous madame de Maintenon, triompher de grands orateurs chrétiens, et ménager tout pour s'emparer de tout; il avait compris que cette forme vieillie, inutile, empêchait le développement de l'idée : il s'en prit à elle et à ses défenseurs. Le génie de la catholicité même l'animait en cela, car les mots n'exprimaient plus rien que de vide; sans

force, ils ne reliaient plus les masses, et le maître a dit : *L'arbre qui ne produira plus de fruits sera coupé et jeté au feu.* Ne fallait-il pas débarrasser le champ de ses ronces, pour que l'avenir y fît son œuvre ? Voltaire devait donner au théâtre cette importance solennelle qu'avait eue jadis la cathédrale : on n'entrait pas avec indifférence dans cette majestueuse enceinte ; et chaque jour le culte des grandes pensées devait y produire de vives émotions. Sans doute, si on le compare au moyen de direction mis en usage par la puissance de l'artiste sacré, on sent l'infériorité du théâtre ; cependant, pour les esprits arrivés aux clartés de l'histoire, c'est encore un bel ensemble ; c'est une pompe dont l'intelligence humaine fait toute la sublimité.

Doué du talent de la forme, d'un cœur généreux et prompt à s'enflammer, d'un esprit caustique et subtil, Voltaire se vit appelé à remplir son siècle et à le dominer. Il sentait s'agiter en lui l'instinct vague, indéterminé de l'émancipation sociale. Au nom de la philosophie, il déclara la guerre à tous les abus ; il confondit les hommes et les choses dans une même haine. Il combattit avec les mathématiques comme avec l'épigramme, et jamais, dans aucun pays, à aucune époque, homme ne fut plus animé d'un sentiment de sympathie avec la destinée humaine, ne fut plus artiste, plus prêtre, plus despote dans le sens de son idée de renversement, plus nécessaire à la marche sociale, au développement

de l'intelligence. Voltaire, c'est tout le dix-huitième siècle ; on le trouve au commencement, au milieu, à la fin, excité, excitant, criant à la foule des savants et des poëtes qui se rangeaient sous sa bannière : *Écrasez l'infâme*. Et cet infâme, c'est l'esprit du retardement qui a lié, par un pacte terrible, l'autel et le trône ; qui, sous la force de l'habitude et de l'usage, retient les nations étiolées. Après le siècle de Louis XIV, la France ne pouvait plus s'endormir dans une insouciance apathique ; trop de lumières chassaient la nuit ; la renommée avait choisi dans tous les rangs ; Molière et Catinat étaient sortis du peuple, et les masses, remuées à la surface, attendaient encore, muettes, mais impatientes.

Heureusement le génie de la société française se manifeste toujours selon les besoins de la société humaine à laquelle il commande. Madame de Rambouillet avait trouvé dans Corneille, homme de classe inférieure, un chef pour l'œuvre d'élaboration littéraire qui produisit le grand siècle ; dans la tâche qu'il se proposait, dans la guerre qu'il livrait aux abus, le général Voltaire prit pour soldats les sommités sociales. Les privilégiés combattirent pour l'égalité, l'aristocratie réclama la liberté ; et sous son rire malin, flattant les grands par tactique, n'oubliant pas les heures de méditation qu'il avait passées à la Bastille, Voltaire proscrit jetait ses rayons de Berlin à Saint-Pétersbourg, illuminant Paris de ses écrits attendus, détrônant l'amant de madame

de Pompadour, attirant à lui tous les regards et toutes les espérances.

Quoique l'influence de Voltaire s'exerçât par tous ses écrits, de quelque genre qu'ils fussent, c'est principalement par le théâtre qu'il impressionna le plus vivement la nation française. Il sut donner à la scène l'importance qu'avait eue la chaire chrétienne au moyen âge; on venait chercher la vérité dans le nouveau temple. Une tragédie de Voltaire tenait la France attentive. Comme saint Bernard, le poëte soulevait pour une autre croisade; et ses maximes formulées en vers sentencieux, semblaient l'oraison dominicale, le *Credo* de ce culte transitoire, dont l'acteur Lekain était l'hiérophante. Embrassant à la fois l'antiquité, l'histoire moderne, la France, la Chine, l'Amérique, l'islamisme et la morale évangélique, le théâtre de Voltaire est universel, il s'adresse, comme autrefois la bénédiction papale, *urbi et orbi*.

Bientôt le catholicisme théâtral, comme tous les cultes puissants, dut être nié avec énergie; en face de saint Bernard, un Abeilard vint se poser: Voltaire eut son antagoniste; il lui fallut partager l'empire, et comme il ne pouvait y avoir deux idées générales dans le siècle, pour hâter la maturité des esprits, un homme vint en aide au métropolitain. Le travail alternatif des siècles se fit simultanément avec Voltaire et J.-J. Rousseau: partant d'un point opposé pour arriver au même but, il semblait que la

Providence les eût fait naître tout exprès pour faire jaillir les vérités, pour répondre aux besoins de la société européenne. Le premier était déjà célèbre à vingt ans, et le second en avait plus de quarante quand il commença à écrire : son début le pose comme un esprit sérieux, il acquiert promptement la renommée; l'enthousiasme qu'il excite prouve que la France est arrivée à ce degré où l'impatience annonce les actions, où l'esprit, saturé de raisonnements, s'agite pour la réalisation des désirs. Voltaire devait précéder Rousseau dans l'arène pour affirmer hautement le scepticisme qui, durant tout le dix-septième siècle, s'était emparé des hommes forts, bien qu'ils l'exprimassent avec crainte et réserve. Rousseau devait comparaître pour arrêter l'élan qui conduisait trop rapidement à la destruction sociale, pour raffermir les idées fondamentales compromises, pour rendre au sentiment sa prédominance sur le sarcasme; enfin, pour qu'au jour fatal de la lutte, les hommes fussent prêts à profiter de la victoire. Avec Voltaire et Jean-Jacques, l'esprit humain usait, abusait même de tous les moyens fournis à l'homme pour diriger la société. Voltaire, catholique dans le sens chrétien de la famille universelle des hommes, employait avec une persévérance infatigable les tons les plus opposés; Rousseau, calviniste dans le sens païen de l'égoïsme de cité, n'avait qu'une manière, mais il s'y montrait sublime. Rarement, avant lui, la langue française

s'était élevée avec plus de bonheur et de constance à la force du raisonnement, à l'éloquence des passions, à la persuasion du sentiment. Sous la plume de Voltaire l'esprit divisait en étincelles un rayon de lumière; sous celle de Rousseau, l'âme groupait en faisceau les vérités éparses. L'un s'animait quelquefois, dans sa vanité, par le désir de briller; l'autre, dans son orgueil, était toujours dévoré du besoin de convaincre. Celui-ci démontrait en vertu d'une idée admise, l'autre en vertu d'un paradoxe; et, avec cette double influence, l'esprit philosophique s'infiltrait promptement dans les masses, pour l'émancipation qu'il devait effectuer.

On a trop souvent rapproché ces deux hommes pour qu'il soit nécessaire d'entrer ici dans des détails d'un parallèle plus étendu. Voltaire, forcé de vivre loin de Paris, préféra la terre de Ferney au trône que Frédéric II et la grande Catherine lui offraient avec le sentiment d'une politique qui calcule bien. Mais Voltaire était trop tyran pour accepter un tel esclavage; il ne voulait payer le tribut qu'à l'humanité. Choisissant donc un pays libre voisin de la France, c'est sur le territoire de la république de Genève que cet apôtre de la pensée vint établir sa chaire, relever cette tête qui portait aussi la tiare des arts, des sciences et de l'industrie; et tous les princes spirituels de la société européenne s'empressèrent de venir contempler deux géants : le Mont-Blanc et le pape Voltaire.

Au même moment, Rousseau, le citoyen de Genève, attiré par un pouvoir magnétique vers Paris, étoile polaire de la pensée, Rousseau avait humblement accepté de M. de Luxembourg un asile à Montmorency, où, sauvage, fier, dédaigneux, pauvre, il copiait de la musique pour vivre, Mais il écrivait *Julie*, *Émile* et ses *Confessions*, pour satisfaire aux nobles mouvements de son âme et à cet orgueil immense de l'homme citoyen. Voltaire refaisait Athènes, ou, plus encore, faisait une nouvelle ville de Minerve; Rousseau reculait vers Lacédémone antique, sinon plus loin vers l'état de nature. Épicure et Zénon se trouvaient ainsi représentés avec des singularités qui peignent admirablement la supériorité de l'époque moderne sur l'époque antique, car le Zénon avait fait le *Devin du village*, et l'Épicure la *Mort de César*. Mais pour être plus exact, il faut faire observer que Voltaire n'avait de l'épicuréisme que la forme, tandis que Rousseau en avait le fond, l'égoïsme. Chez nous le même homme peut contenir en lui plusieurs hommes d'autrefois; dans l'héritage des siècles, chacun prend la part qui lui convient, aussi grande qu'il peut l'embrasser : l'homme moderne est tout le monde du passé.

Voltaire bâtissait un théâtre, faisait des tragédies et les jouait avec sa société, devant sa société constamment renouvelée; et Ferney était pour le goût ce qu'est la Mecque à l'islamisme, un lieu de pèlerinage, ou, pour mieux dire, c'était une école nor-

male où les nations envoyaient se former des professeurs.

Rousseau, concentré en lui-même, oubliait le mouvement social; son indignation contre les vices inhérents à toute agglomération d'hommes, l'empêchait de se souvenir que la corruption est le moyen providentiel du renouvellement; que le bien et le mal s'enchaînent par une loi fatale; enfin, ce qui étonne de la part d'un esprit si supérieur, Rousseau, mécontent du présent, demandait en quelque sorte le *statu quo* des choses, faute de pouvoir retourner en arrière. Cette préoccupation illogique, en faveur de l'état de nature, contre l'accélération sociale, méritait bien que Palissot, dans sa comédie aristophanique intitulée *les Philosophes*, le représentât marchant à quatre pattes. Et c'est surtout à propos de l'article *Genève*, inséré par d'Alembert dans l'*Encyclopédie*, en 1758, que l'ermite de Montmorency signala d'une manière éclatante par sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, une absence totale des facultés qui, en vertu du passé, font apprécier le présent et prévoir l'avenir; qui, dans le mouvement de la pensée, montrent la marche droite et constante de l'humanité, allant de sommets en vallées, de vallées en sommets, à travers les siècles, les dogmes, les philosophies, les décombres, les champs ensanglantés et les Babylones, allant à ce but que Dieu lui a marqué pour terme. On doit à la vérité de le dire : à cette époque, l'imprévoyance était le centre

autour duquel gravitaient tous les esprits, quelque réfléchis qu'ils fussent. Dans ce mouvement de rotation, les écrits de Boullanger n'avaient pas l'importance d'une tragédie de Voltaire; la *Palingénésie philosophique* du Genevois Charles Bonnet ne pouvait pas être comprise; Montesquieu et Vico avaient parlé, mais Turgot et Condorcet n'avaient pas encore montré le lien des siècles dans la marche de l'esprit humain : la loi du progrès ne pouvait pas être connue; il fallait la terrible conséquence de la révolution française pour que cette loi fût promulguée, au nom de ce philosophe dont on a voulu faire tout récemment un dieu.

La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* se rattache trop intimement à notre sujet, pour qu'il nous soit permis de nous borner à en citer seulement le titre. Elle contient d'ailleurs une réfutation anticipée de notre opinion sur le théâtre ; elle nous sert à faire connaître le moyen dont le génie de Voltaire sut tirer un si grand avantage; et quand le Genevois de Montmorency se fâche contre le Français de Ferney, quand il écrit à l'auteur de l'*Essai sur les mœurs : Vous corrompez la république;* quand il tance l'auteur de l'article *Genève* par une lettre sur les spectacles, on rit de l'intolérance étroite et mesquine du protestant, on sent se prolonger le catholicisme des arts, on est tenté de s'écrier contre Jean-Jacques, à sa manière : *Si Sparte eût été seule la Grèce, qui saurait aujourd'hui son nom? Les arts d'Athènes*

devaient vaincre la république romaine pour que tu pusses un jour écrire la profession de foi du vicaire savoyard.

D'Alembert avait écrit : « On ne souffre pas de comédie à Genève : ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes ; mais on y craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinage que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse. Cependant, ne serait-il pas possible de remédier à cet inconvénient par des lois sévères et bien exécutées, sur la conduite des comédiens? Par ce moyen, Genève aurait des spectacles et des mœurs, et jouirait de l'avantage des uns et des autres ; les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens et leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiments qu'il est très-difficile d'acquérir sans ce secours ; la littérature en profiterait sans que le libertinage fît des progrès, et Genève réunirait la sagesse de Lacédémone à la politesse d'Athènes. » Ce passage de l'article contre lequel fulmine de toute son éloquence l'auteur du *Devin du village*, suffit, on le sent, pour faire apprécier le théâtre, d'abord par l'opinion de ceux qui s'en servaient, car d'Alembert est un trait d'union entre Paris et Ferney, entre Voltaire et Diderot, entre l'art dramatique et le but de l'*Encyclopédie ;* ensuite il nous fait connaître l'esprit étroit de la cité de Calvin ; et, en troisième lieu, il nous fait juger Rousseau par sa longue lettre.

Le citoyen de Genève répondit de Montmorency : « Voilà certainement le tableau le plus agréable et le plus séduisant qu'on pût nous offrir, mais voilà en même temps le plus dangereux conseil qu'on pût nous donner. Avec quelle avidité la jeunesse de Genève, entraînée par une autorité d'un si grand poids, ne se livrera-t-elle point à des idées auxquelles elle n'a déjà que trop de penchant ! Combien, depuis la publication de ce volume, de jeunes Genevois, d'ailleurs de bons citoyens, n'attendent-ils pas le moment de favoriser l'établissement du théâtre, croyant rendre un service à la patrie et presque au genre humain ! Voilà le sujet de mes alarmes, voilà le mal que je voudrais prévenir. Je rends justice aux intentions de M. d'Alembert, j'espère qu'il voudra bien la rendre aux miennes. Je n'ai pas plus d'envie de lui déplaire que de lui nuire ; mais enfin, quand je me tromperais, ne dois-je pas agir, parler selon ma conscience et mes lumières ? Ai-je dû me taire ? L'ai-je pu sans trahir mon devoir et ma patrie ? » Ainsi, c'est Jean-Jacques, après avoir quitté Genève, après avoir travaillé pour le théâtre, qui déclame contre le théâtre au nom de sa patrie. Il était dans la destinée de cet homme d'être constamment en contradiction avec ses écrits ; d'éclairer l'esprit humain, de hâter le développement social en vantant l'état sauvage et en médisant de la société. C'est effectivement le résultat ordinaire du paradoxe : il donne de la force à la vérité, il excite pour elle les facultés ré-

veillées. Mais était-ce mauvaise foi, calcul ou aveuglement spécial chez Rousseau? C'était orgueil; et l'esprit humain, qui se sert de tous les moyens, devait profiter, comme toujours, de ce mal pour aller au bien. Le génie paradoxal de l'orgueilleux calviniste fut un secours nécessaire aux beaux-arts qu'il niait; l'égoïsme instinctif de sa communion le faisait se dévouer à la cause papale de la France. Jean-Jacques écrivait en français, et sa Lettre sur les spectacles contient, dans ses dépressions, des pages si belles, qu'on regretterait qu'il ne l'eût pas faite. Au reste, on peut en dire autant de tous ses écrits : en politique, en morale, en littérature, tout est individuel, mais grand au point de vue de l'individualisme. Aussi affirme-t-il pour l'humanité tout ce qu'il nie dans l'intérêt particulier : « Un des infaillibles effets d'un théâtre établi dans une aussi petite ville que la nôtre, dit-il dans la Lettre à d'Alembert, sera de changer nos maximes, ou, si l'on veut, nos préjugés et nos opinions publiques; ce qui changera nécessairement nos mœurs contre d'autres meilleures ou pires, je n'en sais rien encore, mais sûrement moins convenables à notre constitution. » Ce passage est l'argument le plus sérieux de l'ouvrage; il contient ce philosophe en entier. La question est là, et seulement là : qu'on juge Genève et tout est résolu. Or, qu'est Genève? Quelle influence doit-elle exercer dans le monde? Par quelle langue énonce-t-elle son but d'activité chez les peuples? Cette constitution,

cette arche sainte à laquelle il ne faut pas toucher, contient-elle donc l'espoir de l'émancipation humaine? Non, c'est une petite ville française dont un vent d'orage a jeté le germe là, pour y pousser, comme une autre ville, dans la Bretagne ou dans la Champagne; la constitution est tout simplement une organisation municipale; les mœurs y sont celles des petites bourgades provinciales; les préjugés y sont mesquins : aussi voyez-vous la jeunesse, avide d'impressions, manifester le désir d'être comptée pour quelque chose dans le monde, et l'impatience de sortir de ces fortifications au sein desquelles d'honnêtes horlogers comptent les heures et vont entendre le savant pasteur qui les entretient dans une religion cantonale! Pour peu qu'on soit doué de la faculté d'envisager un vaste horizon, au point de vue d'une idée générale, ce n'est pas sans sourire qu'on voit Jean-Jacques, selon sa coutume de contradiction, même avec ses propres opinions, proposer pour sa république des jeux et des spectacles. Après avoir loué les *sociétés* et les *cercles,* coteries où un certain nombre de citoyens boivent, jouent, fument et dissertent sur le bonheur de boire, de jouer et de fumer en honnêtes Genevois, tandis que mesdames les Genevoises se confinent, de leur côté, dans les mœurs ridiculisées par Molière, du haut de son ermitage de Montmorency notre philosophe s'écrie : « Peuples heureux, c'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au sentiment de

votre bonheur ; que vos plaisirs ne soient efféminés ni mercenaires, que rien de ce qui sent la contrainte et l'intérêt ne les empoisonne, qu'ils soient libres et généreux comme vous, que le soleil éclaire vos innocents spectacles ; vous en formerez vous-mêmes le plus digne qu'il puisse éclairer. » Il faut être bien Genevois et calviniste pour penser consciencieusement de pareilles choses et pour les écrire! Abstraction faite des climats, où en serait la société moderne si, avec la liberté d'adopter Jupiter ou Vénus, d'aller à droite ou à gauche et de se faire ses jeux à sa guise, chaque citoyen avait renversé le dieu de son voisin, lui avait barré sa route et troublé ses amusements? Supposons beaucoup de citoyens Rousseau dans une ville, avec la liberté de volontés opposées les unes aux autres, voilà la guerre civile ; avec une volonté semblable, voilà la cité ramenée à l'état sauvage, stéréotypée pour la fin des siècles. Comment ne pas voir que le théâtre est un moyen d'unité sociale et de direction des esprits? Cependant il faut des spectacles à Genève : « Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles? continue Jean-Jacques ; qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête. Faites mieux encore, donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes. » Vous l'entendez, le protestant nous ramène aux ad-

mirables cérémonies du culte catholique. Mais qu'est-ce que le théâtre, sinon tout cela quand on l'a voulu et quand on le voudra? Ce *rien*, placé si hardiment dans la phrase qu'on vient de lire, n'est-il pas le synonyme de *tout?* n'est-ce pas le propre du théâtre de nous captiver avec rien? J'en appelle au *Devin du village*. Car, on le sait, l'auteur de *Mahomet* y a fait tout entrer. Comment Rousseau, dans son orgueilleuse simplicité, s'ignore-t-il à ce point de ne pas comprendre quelle est sa fonction dans la société à laquelle il s'adresse par la langue qu'il parle? Comment, après avoir injustement critiqué le *Misanthrope*, ne sait-il pas qu'il continue l'œuvre commencée par Montaigne, reprise par Molière, l'élaboration de la connaissance de l'homme, du *nosce te ipsum*, si profondément avancée par la scène française? Aussi est-ce à son insu qu'il agit, et dans le sens contraire de ce qu'il veut; il ne détrône personne tout en régnant, il persuade et ne change pas; on le lit et on se presse au théâtre, sûr de l'y voir. En effet, il l'avoue, c'est malgré lui, et quand il ne peut pas faire autrement, qu'il manque à une représentation des pièces de Molière.

A côté de Rousseau, un autre homme agit et parle avec la science de ce qu'il dit et de ce qu'il fait. Diderot se pose au milieu du siècle comme le grand prêtre de la destruction, avec la toute-puissance du sentiment, du raisonnement et de l'expression.

L'audace de l'intention lui fait concevoir, dans l'art du théâtre, un moyen nouveau pour faire descendre l'idée au niveau de toutes les intelligences ; il a peur que la tragédie ne soit pas comprise dans la hauteur de ses vues ; il craint que la comédie ne puisse frapper assez fort : il invente un genre mixte, il fait le drame, qui participe à la fois des deux genres ; et aussitôt, à son exemple, entre l'opéra de Louis XIV et le théâtre de la foire, on voit l'opéra-comique correspondre au besoin de sensations que le remuement des idées excite dans tous les rangs ; ce genre tout français s'établit à l'aide de Favard, de Marmontel et de Sedaine, ce *Philosophe sans le savoir*, qui fut maçon et académicien ; et la révolution méditée par Diderot s'effectue sur deux scènes, à la *Comédie Française* et à la *Comédie Italienne*.

Diderot, artiste et savant, homme d'imagination et d'exécution, avait bien senti qu'il fallait s'adresser en même temps aux sens et à l'esprit. Il connaissait toute la puissance du culte ; par le moyen des beaux-arts ; il voulait élever autel contre autel, chaire contre chaire ; la comédie devenait pour lui un catéchisme de morale : aussi, est-ce avec une profonde conviction qu'il fait deux drames, *le Fils naturel* et *le Père de Famille*. Le succès qu'ils obtiennent lui semble aider, pour les masses, les efforts de l'*Encyclopédie*. Il écrit sur le théâtre, après l'avoir étudié dans l'antiquité et chez les modernes ; il sait bien ce qu'il veut, lui ; il connaît à merveille l'instrument

dont il se sert ; il connaît également la foule et l'individu. Diderot a ses rêves comme Jean-Jacques ; lui aussi veut le bonheur ; lui aussi a des théories de morale et de politique. Mais il comprend qu'on ne retourne pas en arrière dans la voie sociale ; qu'on ne saurait même rester longtemps dans cette inaction que le Genevois préconise comme un acte de sagesse ; il lui faut des arts pour supporter la solitude : « Eh ! mes amis, écrit-il, si nous allions jamais fonder, loin de la terre, dans quelque île déserte, au milieu des flots de la mer, un peuple d'heureux ! ce seront là nos prédicateurs (les comédiens) ; et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie qui apprenne aux hommes à redouter les passions ; une bonne comédie qui les instruise de leurs devoirs et qui leur en inspire le goût. » Diderot, on le voit, est un homme logique. On comprend comment il devait, ainsi que tous ses amis, contrarier, dénigrer même, l'ours de Montmorency, dont l'âme ardente et l'admirable talent impressionnaient dans un sens en apparence opposé à leurs projets. Mais ces petits moyens étaient inutiles, l'impulsion était trop forte pour que personne eût le pouvoir d'en arrêter les effets.

Le siècle avait fait les deux tiers de sa tâche lorsqu'il vit surgir un homme qui allait l'accomplir. Cet

homme résumait en lui les deux derniers siècles, c'était Beaumarchais. Il suffit de le nommer pour rappeler à la mémoire toute l'importance sociale qu'il eut dans la fonction du théâtre. Après avoir fait des drames dans le goût de Diderot, il prit en gaieté la puissance sacerdotale de Voltaire, et créa, comme organe de l'esprit humain, ce Figaro, type révolutionnaire, frondeur, brillant, léger, profond, qui devait en quelque sorte donner le signal de la révolte.

Beaumarchais comprenait trop bien le passé, pour ne pas prévoir l'avenir; sorti des rangs du peuple, doué du génie de l'intrigue, il voulut faire le bien public et le bien particulier, chef-d'œuvre de morale, comme il le fait dire si gaiement à Figaro. Profitant donc des abus pour les renverser, il lui fallut être riche, et, pour le devenir, il mit tout en ressource. S'il ne fut pas le premier qui vit dans le théâtre un moyen de lucre, le premier du moins, confondant la mission et la profession, il l'employa systématiquement pour contribuer à son immense fortune par ses immenses succès; le premier, il obligea les comédiens à fixer les droits pécuniaires des auteurs. Ce fut peut-être avec le produit du *Barbier de Séville*, et grâce aux sarcasmes de Figaro, qu'il acheta le diplôme de noblesse que le peuple devait bientôt déchirer. Posant en principe que l'esprit des lettres n'est pas incompatible avec l'esprit des affaires, Beaumarchais ferma donc le dix-huitième siècle en

terminant, avec sa verve incendiaire, la mission hiératique du théâtre, pour commencer le métier d'auteur dramatique dans l'acception actuelle du mot. Le *Mariage de Figaro,* joué en 1784, après cinq ans de sollicitations, excitait encore les bravos de la France le 14 juillet 1789, lorsque croulait la Bastille en face de l'hôtel de Beaumarchais. De ce moment, le drame social, cessant d'être au théâtre, se passa sur la place publique, par la lutte des partis, à Versailles, à Paris, dans les assemblées, dans les clubs, sur l'échafaud, dans les fêtes sacrées, au Panthéon où Voltaire et Rousseau recevaient les honneurs civiques : le drame de Robespierre et surtout le drame du peuple.

VI

Du théâtre pendant la Révolution, sous l'Empire et la Restauration.

Voltaire, Diderot et Beaumarchais ont dirigé le dix-huitième siècle, où tant d'hommes brillèrent par leurs écrits : la tragédie, la comédie et le drame servirent à répandre, dans tous les rangs de la société, les idées qui tenaient les citoyens éveillés au sein de leur lassitude, qui les tourmentaient de l'impatience de mettre un terme aux abus. Le théâtre avait, sur tous les moyens d'expression, l'avantage d'être le plus incisif, le plus en rapport avec la nation française ; il répondait à tous les besoins, et Marivaux,

ce peintre spirituel du cœur féminin, y exerçait une fonction; car il fallait que les gens frivoles eux-mêmes y fussent attirés, pour que le temple eût ses dévotes comme l'église avait les siennes. Les grandes idées ont des interprètes pour toutes les intelligences : aux esprits sérieux le sentiment et la morale; aux petites-maîtresses des deux sexes, les sensations épidermatiques.

Nous avons dit que Beaumarchais avait résumé les deux derniers siècles, il employa aussi tous les tons et tous les styles; il fut sentencieux comme Voltaire et contourné comme Marivaux. Le *Mariage de Figaro* semblait être une récapitulation, une sorte de bilan littéraire de l'actif et du passif de la France, avant qu'elle changeât de raison sociale. Il s'adressait à tous les intéressés, il réglait les comptes de chacun; tout s'y trouvait; et l'auteur, pour qu'on ne se trompât point sur ses intentions, prenait même le soin de les expliquer à la fin : *En faveur du badinage, faites grâce à la raison*. Le comte d'Artois ne vit que le badinage, le peuple vit le badinage et la raison. La royauté vaincue par sa propre faiblesse ne pouvait donc résister à tant d'attaques et se soutenir par ses appuis naturels : le prêtre était sans dévouement, la noblesse était sans vertu.

Depuis deux siècles l'esprit français préparait lentement une catastrophe inévitable dans la société. Le théâtre fut, sans contredit, le moteur le plus puissant de cette révolution, quoiqu'il eût à combat-

tre ceux qui avaient intérêt à la prolongation d'un ordre de choses usé. Mais, par un résultat logique, la France des philosophes et des économistes avait pour chefs et pour défenseurs les hommes les plus éminents dans les trois ordres qui composaient la nationalité française; et, ainsi que nous venons de le dire, une sorte d'aveuglement providentiel empêchait les soutiens du trône de bien juger de la marche des événements. Beaumarchais osant plus que ses devanciers, allant plus directement au fond des choses, ne s'était pas moins cru obliger de cacher ses critiques sous un libertinage spirituel. Quelques hommes probes qui conseillaient Louis XVI, continrent, par un instinct insuffisant, la menace incessante, le parlement et le *Mariage de Figaro;* mais la reine et le comte d'Artois l'emportèrent au nom du plaisir. Le théâtre eut raison, la liberté fut conquise.

Libre de toute entrave, au sein de Paris en tumulte, quel rôle a rempli l'art dramatique dans les différentes phases de la révolution? De cette question découlent nécessairement d'importantes considérations relatives à la fonction sociale du théâtre, et c'est à ce point de vue que l'époque est curieuse à étudier : « Nous partageons l'opinion de ceux qui pensent que le théâtre n'a pas été un des moyens les moins puissamment employés par ceux qui voulaient accélérer l'époque de cette grande révolution, disent MM. Étienne et Martainville dans la préface de l'*His-*

toire du théâtre français pendant la révolution. Le trône et l'autel journellement présentés sur le théâtre comme des objets d'horreur et de mépris » — cette assertion est fausse, la censure ne l'eût pas permis ; les difficultés qu'éprouva Beaumarchais pour la représentation du *Mariage de Figaro* le prouvent suffisamment, et cette pièce est assez connue pour que tout lecteur en apprécie le but : il ne faut pas confondre les sarcasmes lancés contre les abus qui se groupent autour des institutions et les institutions elles-mêmes. Continuons : « accoutumèrent le peuple à se jouer de ce qu'il avait longtemps vénéré : lui apprendre le secret de sa force, c'était lui en indiquer l'usage ; » — tant que l'autel et le trône éclairèrent le peuple, aucune voix ne se faisait entendre pour l'appeler à la révolte. Poursuivons : « et l'expérience nous a prouvé s'il a bien su profiter des leçons et des exemples que lui offraient les plus célèbres ouvrages des auteurs qui signalèrent le dernier siècle. Ce ne serait peut-être pas une assertion trop hasardée de dire qu'écrire en France l'histoire du théâtre, c'est tracer l'histoire morale du peuple, et que, depuis deux cents ans, les diverses révolutions qui se sont opérées dans le goût pourraient servir d'époque aux progrès des lumières et de la civilisation, comme à la dépravation des mœurs. »

Nous nions que le théâtre ait contribué à la dépravation des mœurs jusqu'à l'apparition de M. Eugène Scribe ; nous ne connaissons que lui dans l'his-

toire du théâtre qui ait fait aimer le vice en le rendant aimable, et qui surtout ait fait rire de l'émeute après qu'une émeute nous eut délivrés d'un joug que le peuple supportait avec répugnance.

Le 20 avril 1789, le théâtre rouvrit, après la quinzaine de Pâques, par *Athalie* et la *Matinée à la mode*, de Rochon de Chabannes. Avant la première pièce, Talma, l'acteur le plus nouvellement reçu, prononça le discours suivant : « Messieurs, c'est en faveur d'un art difficile et qui vous est cher, qu'en rouvrant le *théâtre de la Nation*, nous osons réclamer vos encouragements et votre indulgence. Chargés par état de reproduire sous vos yeux, du moins autant que nos offerts peuvent y atteindre, les chefs-d'œuvre nombreux de la scène française, nous voyons, avec une sorte d'effroi, l'étendue de nos devoirs et de nos richesses. Quel théâtre que celui qui fait les délices d'un grand peuple doué d'une sensibilité exquise, que l'honneur anime dans toutes les classes, qui porte l'admiration jusqu'à l'enthousiasme, et qui interrompt quelquefois son plaisir même, dans la noble impatience d'applaudir tout ce qui porte le caractère de l'héroïsme et de la vertu ! — S'il est vrai, messieurs, que les productions dramatiques dont s'honore la France soient une acquisition précieuse pour toute l'Europe ; s'il est vrai qu'elles fassent une partie de l'éducation publique, et même une branche de la gloire nationale, avec quelle ardeur ne devons-nous pas cultiver un art qui nous

appelle à vous procurer le plus noble et le plus utile des plaisirs de l'esprit humain; un art qui nous associe, en quelque sorte, à tout ce que le génie inspira de plus grand et de plus heureux à ces hommes extraordinaires qui vous parlent par notre organe, qui semblent se ranimer encore sur la scène et sentir l'immortalité au bruit de vos acclamations et de vos suffrages! Quel fardeau nous est imposé! Nous ne l'ignorons pas, messieurs; mais cette sûreté de goût et de jugement qui appartient aux hommes rassemblés, ce noble privilége d'être, pour ainsi dire, la raison vivante qui s'explique, au lieu de nous effrayer, nous rassurent, parce que l'étendue des lumières n'est jamais séparée de l'indulgence. — C'est surtout pour moi, messieurs, que je viens la solliciter. J'ai eu le bonheur inappréciable de n'avoir débuté dans la carrière que sous vos yeux; je n'ai reçu que vos leçons, car ceux qui m'ont enseigné ne m'ont donné que les vôtres. Me voici maintenant, grâce à vos bontés qui ont décidé celles de mes supérieurs, attaché au théâtre de la capitale. Nous ne le savons que trop, messieurs, des talents dignes de vous sont rares; le souvenir de nos pertes ne nous en avertit que trop tous les jours : mais combien de fois, en daignant attendre l'effet de vos leçons et de votre indulgence, n'avez-vous pas, messieurs, créé et développé des talents faibles ou timides qui ne demandaient qu'à éclore, et n'avez-vous pas fini par applaudir vous-mêmes à votre ouvrage, quand nous

n'avions que le bonheur de vous faire jouir de vos propres leçons ! » Ce discours, accueilli par des applaudissements universels, marque l'époque, fait connaître quelles étaient alors les opinions du public sur le théâtre et sur l'acteur chargé de le prononcer, ce Talma, devenu bientôt le plus solide appui de la scène française.

On le comprend donc, les auteurs dramatiques avaient la conscience de leur mission, les acteurs eux-mêmes sentaient quelle responsabilité pesait sur eux ; la révolution trouvait préparés à l'émancipation le public, les écrivains et leurs interprètes ; et la Bastille pouvait crouler sous la toute-puissance du peuple.

Dans l'indécision des esprits plus entraînés par la force des choses que guidés par un plan de conduite, après le serment du Jeu de paume et la prise de la Bastille, le théâtre continuait sa marche ordinaire durant cette année 1789 qui ouvrait une ère nouvelle. Cependant, il eut aussi son grand événement, le 4 novembre, par la représentation de *Charles IX*, tragédie de Chénier. *L'École des Rois* obtint un succès d'enthousiasme, et le jeune Talma y commença sa réputation. Ainsi les hommes d'élite donnaient une preuve d'énergie à la voix de Mirabeau, le peuple signalait sa force de destruction, et le théâtre s'apprêtait à secouer le respect des choses sacrées et des convenances sociales qui lui imposait des barrières : on le sent, la révolution commence.

L'Académie royale de musique, *la Comédie-Italienne*, *le Théâtre de Monsieur* ouvert la même année, les petits théâtres du boulevard sont encore sous la sauvegarde du privilége; mais la loi doit incessamment, avec la liberté, donner un nouvel élan à ce moyen d'expression dont le *Théâtre-Français*, sous le nom de *Théâtre de la Nation*, a rompu l'anneau d'esclavage. Ce fut la Harpe qui, le 25 août, se présenta à la barre de l'assemblée nationale et lut, au nom des auteurs dramatiques, une pétition dont il était le rédacteur. Après avoir prouvé, avec autant de clarté que d'éloquence, l'influence du théâtre sur les mœurs, les habitudes d'une nation et sur son gouvernement, il demandait que l'art dramatique fût affranchi des entraves qui arrêtaient son essor et s'opposaient à ses développements. Les principaux articles réclamés par les auteurs furent : 1° l'anéantissement de tout ce qu'on appelait priviléges de spectacles; 2° la jouissance, pour tous les théâtres indistinctement, des pièces de nos anciens auteurs, comme propriété nationale; 3° la faculté pour tout particulier qui aurait un théâtre d'y faire jouer la comédie; 4° le droit, pour les auteurs vivants, de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, de gré à gré avec les directeurs, dont aucun ne pourra les faire représenter sans leur consentement.

Cette pétition, renvoyée au comité de constitution, provoqua le décret rendu, le 13 janvier 1791, par

l'assemblée constituante, décret qui consacra la liberté des théâtres et fixa le droit des auteurs.

La Comédie-Française, qui voulait conserver ses priviléges, repoussa cette attaque par plusieurs écrits; les auteurs répondirent par un mémoire très-détaillé, et, au même moment, M. Millin traita la question dans une brochure dont nous pourrions reproduire aujourd'hui tous les arguments pour réclamer aussi la liberté qui nous manque et dont on sent le besoin, en présence du privilége et du monopole qui font maintenant du théâtre une exploitation purement industrielle et mercenaire. Au reste, cette question viendra à sa place dans cette publication. « Tout citoyen, portait le décret du 13 janvier, pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, la déclaration à la municipalité des lieux. » C'était une conséquence de la déclaration des droits du citoyen, comme maintenant la justice voudrait qu'une telle loi découlât de la constitution. Au reste, la liberté du théâtre était un besoin généralement senti et réclamé de toute part; Chénier aussi éleva la voix pour cette grande question; en faisant imprimer sa tragédie de *Charles IX*, il y joignit un *Essai sur la liberté du théâtre*.

C'est qu'en effet il fallait à la France, sortie de son sommeil léthargique, des spectacles qui l'entretinssent dans le terrible drame qu'elle devait donner au

monde. Voltaire avait été l'hiérophante du théâtre ; mais, à pas de géant, l'esprit humain en était venu à dépasser ses prévisions ; à l'époque des violences, il n'était pas possible de régler le désordre comme on avait tracé la route qui devait y conduire. Le cataclysme social était-il donc nécessaire à la régénération de la nationalité française? Faut-il arroser de sang ce sol fertile? Dieu seul résout de semblables questions.

L'esprit révolutionnaire, qui animait tous les écrits, trouvait naturellement dans l'art dramatique son moyen d'impression le plus énergique : ce que le théâtre avait commencé, il le devait continuer sans entraves, toutefois en se bornant, en présence des faits, à n'être plus qu'un reflet de l'opinion qu'il avait enfantée. L'année 1790 s'ouvrit, au théâtre de la Nation, par *le Réveil d'Épiménide* ou *les Étrennes de la liberté*, et le 19 du même mois, Laya fit représenter *les Dangers de l'opinion*, pièce empreinte de l'esprit nouveau. *Les Trois Noces* offraient au dénoûment le tableau de Louis XVI arrivant à l'assemblée nationale, et le serment civique y était applaudi par la foule. *Le Couvent*, de Laujon, ne tarda pas à démontrer le danger des vœux ; et *le Journaliste des Ombres* était une apologie de la constitution. Voltaire et Rousseau s'y trouvaient bien surpris d'avoir voulu la même chose et d'être arrivés au même but. A la *Comédie-Italienne*, Monvel célébrait la fédération dans *le Chêne patriotique*, le

10 juillet, et l'action du brave Desile était exaltée dans *le nouveau d'Assas*, trait civique. *Les Rigueurs du cloître*, de Fiévée, formaient un éloquent plaidoyer contre les monastères. Le *Théâtre de Monsieur* eut aussi *l'Épiménide français*, et Collot d'Herbois y chanta la fédération dans *la Famille patriote*; et dans *le Procès de Socrate*, il critiqua le régime des anciens temps. Les petits théâtres ne restaient pas muets dans cette direction, et nulle part le public ne se montrait sourd. Mais, il faut le dire, la révolution passait dans le théâtre comme partout, ce n'était pas là le règne d'une puissance organisée; la liberté ne pouvait encore rien contre le désordre inévitable, et le public ne devait pas s'accommoder longtemps de la censure du maire de Paris, qui défendit la représentation de quelques ouvrages. Cette sage conduite de Bailly fut approuvée par l'assemblée nationale.

Continuant d'être subventionnée par la municipalité, comme elle l'avait été sous le gouvernement royal par *les Menus-Plaisirs*, *l'Académie de musique* était dirigée avec ensemble sous la surveillance de la ville de Paris; mais il s'en fallait beaucoup que l'accord régnât parmi les sociétaires du Théâtre-Français : deux partis opposés s'y étaient formés lorsque, à la demande du club des *Cordeliers*, on avait repris la tragédie de *Brutus*. Les applaudissements et les transports d'enthousiasme annonçaient trop vivement les sentiments républicains de la foule pour

que les acteurs, longtemps comblés des caresses et des bontés de la famille de Louis XVI et des grands seigneurs de la cour, ne s'opposassent pas à la représentation des ouvrages qui pouvaient développer un tel esprit; tandis que d'autres, se laissant aller au flot populaire, peut-être par le désir de devenir l'idole de la foule, soutenaient de tout leur pouvoir, de tous leurs efforts, la tendance générale. D'un côté, Molé, Fleury, Dazincourt, Saint-Prix, Saint-Phal, Naudet, Larochelle, les rois, les marquis et les valets de la comédie, et mesdames Raucour, Contat, Joly, Devienne; de l'autre, Dugazon, Talma, Grandménil, et mesdames Vestris, Desgarcins et Lange. Une querelle relative à une représentation de *Charles IX*, qui avait été demandée par Mirabeau, ainsi que l'orateur le déclare dans une lettre à Talma, et, plus tard, le refus fait au jeune acteur de prononcer, à la clôture, le discours que Chénier avait composé pour lui à cet effet, occasionnèrent une rupture; la liberté du théâtre facilitait la séparation; les partisans des idées nouvelles quittèrent les champions des vieilles traditions et vinrent consacrer leurs talents au théâtre de la rue Richelieu : déjà s'y trouvaient Monvel et Michot. Ils fondèrent, sous le nom de *Théâtre-Français*, cette scène où, plus tard, les débris du passé devaient se réunir aux soutiens du présent.

La liberté des théâtres en augmenta bientôt le nombre; de nouveaux spectacles, de nouvelles sal-

les, s'ouvrirent dans tous les quartiers de Paris : les théâtres *de la rue Louvois*, — *du Marais*, — *de Molière*, — *Comique et Lyrique*, rue de Bondy, — *des Associés* ou *Théâtre Patriotique*, — *du Cirque*, au Palais-Royal, — *du Lycée-Dramatique*, — *des Délassements comiques*, — *de la rue Saint-Antoine*, — *de la Liberté*, à la foire Saint-Germain, — *des Champs-Élysées*, et enfin *du Vaudeville*, rue de Chartres, qui, venu le dernier, survécut à tous les autres. Joignons à ces théâtres celui de la rue *Feydeau*, où la troupe *de Monsieur* venait de perdre son nom ; le *théâtre Favart*, celui de *la Gaieté*, autrefois *les grands Danseurs du roi* ; celui de *l'Ambigu-Comique* et enfin le *Théâtre de mademoiselle Montansier*, autrefois *les Beaujolais*, où la tragédie, la comédie et les pièces en musique furent jouées avec succès, tandis que l'habile directrice faisait bâtir le grand théâtre de la rue Richelieu, où fut l'opéra jusqu'à l'assassinat du duc de Berri, en 1820. Que de tribunes élevées près desquelles accouraient chaque soir des flots de citoyens ! Avides d'émotions, ils faisaient eux-mêmes les pièces ; ils y jouaient un rôle en saisissant avec finesse les moindres applications pour applaudir ou censurer. Les Athéniens revivaient, mais il manquait Aristophane. Cependant, nous devons à la vérité de le dire, les auteurs dramatiques eurent tous l'esprit du temps. Le modérantisme de *l'Ami des Lois* n'était qu'une sorte d'excitation nécessaire ; car, à cette époque, le mieux

était véritablement l'ennemi du bien. La digue ne pouvait arrêter le torrent; il fallait qu'il eût son cours et qu'il s'épuisât naturellement dans sa marche. En fait de crimes politiques, les plus terribles sont quelquefois les moins dangereux; un pas encore, et l'ordre social va renaître.

La liberté déclarée, le principe reconnu et mis en action, tout change d'aspect pour le théâtre. Depuis son origine, on l'a vu diriger les masses vers la destruction d'une société dont l'organisation s'est viciée, où le bien a fait place à l'injuste; maintenant que le moyen a secondé les tendances de l'esprit humain, maintenant que l'homme a conquis ses droits, que l'ordre de choses usé n'offre plus qu'un amas de décombres, qu'on a réalisé l'éducation de notre espèce, nécessaire, inévitable, faite par les siècles, ce n'est plus à l'attaque que va servir l'arme, c'est à la défense. Le théâtre n'est rien par lui-même, la pensée qui en fait mouvoir tous les ressorts seule en est l'âme. Le génie de la révolution, comme autrefois celui de la papauté, a sa force d'excentricité; il commande comme jadis, au faite du catholicisme, le fit Hildebrand, car c'est un Hildebrand populaire qui viendra placer le pied sur la tête des rois. Dans la convention, les hommes savent quelle est la puissance du théâtre. Collot d'Herbois et Fabre d'Églantine n'ont-ils pas parcouru la France en bateleurs avant qu'ils dussent leur renommée à l'art dramatique? Chénier lui doit la sienne aussi. Les citoyens

sont libres d'établir des théâtres, mais le théâtre n'est plus libre ; le théâtre est un organe du pouvoir, un moyen d'éducation publique, ainsi que les autres spectacles des arts.

Le théâtre n'appartient pas au spéculateur qui l'ouvre, à l'auteur qui combine sa pièce ; le drame et l'enceinte sont au peuple, et le peuple n'est plus libre de sortir de la voie où le retiennent le sang et la fange. Du sein de l'égalité, il s'est élevé une montagne d'hommes, terribles artistes qui ne sentent la Providence que par son impitoyable logique, qui ne voient la nation que dans son passé, que dans son avenir ; pour eux, le présent n'est quelque chose que par l'emploi qu'ils en peuvent faire ; la vie et la mort ne sont rien. Le trône les gêne, ils le brisent. Leur tyrannie semble jalouse de ce vain simulacre ; la terreur succède à l'honnêteté faible qu'ils immolent au nom de la loi : implacables comme le dieu des Juifs, ils poursuivent le suspect dans sa famille, dans ses amis, dans son nom : l'homme de la caste élevée, à son tour, n'a plus ni nom, ni mariage, ni tombeau ; tout s'efface pour lui, jusqu'à l'espoir.

Il s'est formé un comité de salut public qui veille, à sa façon, sur les arts, sur les mœurs, comme sur tout ce qui touche à la liberté ; une sollicitude étrange ne souffre pas un geste douteux, ne permet pas le libre exercice d'une volonté. Ce comité improvise quatorze armées, chasse l'étranger venu de toutes parts sur le sol français, fait trembler à la fois le

plus infime et le plus puissant, l'ennemi du dehors et le conspirateur du dedans. Il voit de haut les choses, comme il sait l'importance des détails; il a de l'homme une connaissance physiologique qu'il fait converger vers son but; il craint moins la foule que l'individu; aussi veut-il relier les masses par les moyens scéniques du culte, et c'est le culte de la raison et de la patrie qui succède à la majesté profanée des rites chrétiens. Pour ce culte, tout est temple : Notre-Dame, la place publique et l'Opéra, tous les lieux où les citoyens se rassemblent retentissent des mots sacrés de raison et de patrie poussés par le peuple, acteur et spectateur, prêtre et fidèle en même temps. Les spectacles commencent et finissent par les hymnes patriotiques chantés en chœur : *la Marseillaise, le chant du Départ* réunissent les citoyens dans un pieux sentiment, comme autrefois les saintes odes du missel; les fronts se courbent, les genoux fléchissent, les cœurs battent dans un saint recueillement quand Lays, ou le dernier chanteur de carrefour, entonne d'une voix attendrie ces vers connus de tous :

Amour sacré de la patrie,
Soutiens, conduis nos bras vengeurs;
Liberté, liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs.

Les ennemis les plus acharnés de ce désordre, de cette désorganisation sociale, maintenant inévitable,

ceux qui se cachent plus dignement sous leur audace que sous la veste plébéienne, ceux-là mêmes éprouvent une sorte d'émotion involontaire à ce spectacle d'un peuple en prière; et le sentiment de la patrie amollit, suspend l'impérieux orgueil et l'intérêt; c'est que le ridicule cesse devant la puissance; c'est que tout est imposant quand le peuple agit.

Chaumette et le père Duchesne étaient investis de la surveillance et de la police des théâtres, mais le comité de salut public avait chargé exclusivement la commission de l'instruction publique de tout ce qui concernait la régénération de l'art de la scène. A cette époque, il n'y avait pas d'hommes aux affaires qui eussent un intérêt particulier à protéger ce qui pouvait contrarier la marche du gouvernement : la mort était le prix d'un soupçon à cet égard. Le répertoire ancien, comme l'admission des pièces nouvelles, furent soumis à un examen sévère, et les directeurs de spectacles recevaient des ordres sous le nom d'avis amical et fraternel, pour faire fonctionner le théâtre dans la voie gouvernementale. L'unité était organisée avec une énergie qui rappelle l'admirable despotisme des grands législateurs, de Moïse, de Mahomet et de quelques papes! Malheur, malheur à qui méconnait l'esprit et le but de la convention! au sein même de l'assemblée, c'est un combat, il faut vaincre. Les chefs assument sur leur tête cette responsabilité du sang que le succès seul justifie. Vis-à-vis des puissances européennes effrayées,

avec les armées nationales, ils deviennent redoutables, aussi facilement qu'ils le sont dans les plus petits détails de l'administration; si leur vue d'ensemble laisse tomber un regard sur la vie du plus obscur citoyen, c'est qu'ils le doivent conduire par ses mœurs, par ses délassements; et voilà pourquoi ils ne s'exposent pas à laisser aux ennemis l'arme morale et puissante du théâtre; voilà pourquoi ils conseillent « *de mêler aux pièces patriotiques des pièces où les vertus privées fussent représentées dans tout leur éclat.* » Ce sont les expressions textuelles. Voilà pourquoi ils défendent la représentation de certains ouvrages; pourquoi ils surveillent de près tout ce qui touche à ce moyen d'expression, et les directeurs, et les auteurs, et les acteurs. Chaque jour les feuilles publiques annoncent l'arrestation de quelque membre de la famille des artistes: ce sont tous ces grands talents si longtemps l'idole du public; un jour, sur la liste générale des condamnés, figure le nom de mademoiselle Grandmaison, du théâtre des Italiens; un autre jour Nicolet est arrêté, et les journaux du quartidi, 4 pluviôse an II, expliquent ainsi ce fait: « Le comité de surveillance du département de Paris a fait arrêter Nicolet, directeur du théâtre de la Gaieté, et un de ses acteurs, celui-ci coupable d'avoir joué des pièces obscènes, et celui-là pour les avoir tolérées. » Ce gouvernement sanguinaire avait donc sa pudeur? Oui, les Danton, les Robespierre rougissaient de tout ce qui pouvait

faire rougir une mère de famille, une jeune fille, une citoyenne. En réalisant les idées de J. J. Rousseau, la convention avait voulu réveiller les vertus lacédémoniennes. Mais si le but qu'on se proposait était une chose bien arrêtée, on n'avait pas eu le temps de mûrir suffisamment les moyens d'y parvenir; les spectacles étaient un besoin, cependant on essayait de la simplicité des mœurs antiques. Les cérémonies commandées par le gouvernement rappelaient ce passage de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles :* « Si l'on me demande quelque exemple de ces divertissements publics, en voici un rapporté par Plutarque : Il y avait à Lacédémone, dit-il, toujours trois danses en autant de bandes, selon la différence des âges, et ces danses se faisaient au chant de chaque bande; celle des vieillards commençait la première en chantant le couplet suivant :

Nous avons été jadis
Jeunes, vaillants et hardis.

Suivait celle des hommes qui chantaient à leur tour en frappant sur leurs armes en cadence :

Nous le sommes maintenant,
A l'épreuve, à tout venant.

Ensuite venaient les enfants qui leur répondaient en chantant de toute leur force :

Et nous bientôt le serons,
Qui tous vous surpasserons.

Voilà le spectacle qu'il faut à des républiques. » Le théâtre recourait donc simultanément à la pompe des cérémonies du culte et des cours, et à la puissance des larmes, pour propager les principes de la morale qui formaient la base du gouvernement républicain. La Harpe écrivait dans le *Mercure,* à propos du *Mariage républicain,* opéra-vaudeville : « C'est une adresse de l'auteur d'avoir appelé l'amour à l'aide de la raison pour détruire les préjugés de l'ignorance. La raison sans doute devrait suffire, mais elle n'est pas à la portée de tous les esprits, comme l'amour l'est dans tous les cœurs. L'amour finit par faire de la dévote une bonne républicaine. Cette pièce est d'un excellent ton, et offre beaucoup de couplets remplis d'esprit. On a demandé l'auteur, qui a paru : c'est le citoyen Chastenet, ci-devant Puységur. On ne peut qu'applaudir aux sentiments civiques qu'il y a exprimés, d'autant plus qu'ils ont cette effusion qui ne peut partir que du cœur, et qui en garantit la sincérité. » On comprend le théâtre de cette époque par la presse, comme on comprend la presse par le théâtre. Au reste, il faut surtout les comprendre l'un et l'autre par la nécessité.

Après la chute du père Duchesne et des sectateurs du culte de la raison, envoyés, sur le rapport de Barrère, devant le tribunal révolutionnaire, c'est-à-dire à l'échafaud, on proclama *que la justice et la probité étaient à l'ordre du jour de la république française,* et la police des théâtres passa entre les

mains du jacobin Payan, l'un des plus chauds partisans de Robespierre. Ce fut d'abord en qualité d'agent national de la commune de Paris, et, de plus, comme *chef de l'instruction publique*. Un de ses premiers soins fut de s'élever contre le vandalisme de ses prédécesseurs, qui avaient mutilé les chefs-d'œuvre, en supprimant les mots de princes et de rois, ou en leur substituant d'autres mots. Il recommanda surtout aux directeurs de spectacles de choisir de préférence les sujets patriotiques. Aussi les pièces de circonstance devinrent-elles nombreuses. Les traits héroïques étaient exploités presque aussitôt qu'ils étaient connus ; chaque scène, suivant sa spécialité, prenait à tâche d'exalter le courage, le dévouement ; par exemple, pendant plus de deux mois, les affiches de tous les théâtres répétèrent les noms d'Agricole Viala et de Joseph Barra, morts pour leur pays : ces jeunes héros y recevaient chaque soir l'apothéose, à la manière des Romains, dont ils avaient imité les vertus.

Cependant, il faut se garder de croire que Robespierre voulût, soit par conscience historique, soit par instinct, laisser la religion se confondre avec le théâtre. Dès qu'il se vit maître tout-puissant, il sentit la nécessité d'occuper la nation, et de répondre par des solennités au besoin des organes physiques, pour l'exercice des facultés intellectuelles. Il voulut surtout satisfaire à cette préoccupation constante et naturelle qu'ont tous les peuples pour l'avenir de

l'homme après sa mort. La déclaration de l'immortalité de l'âme à la convention fut donc, de la part de Robespierre, un premier retour aux idées sociales, la pierre angulaire de l'édifice qu'il élevait dans sa pensée. Terrible à quiconque portait obstacle à ses projets, importuné des flatteries outrées, cet homme, digne en tous points de son temps, eut un beau jour dans sa vie, un jour de triomphe, durant lequel les émotions qu'il reçut préparèrent peut-être sa prompte chute. Ce fut par la fameuse journée du 20 prairial qu'il s'essaya dans l'art hiératique du législateur. Malgré les rires moqueurs de ses ennemis, la fête de l'Être suprême impressionna vivement le peuple. Aussi, dans la crainte qu'on ne se servît du théâtre pour tourner en ridicule une tentative heureusement reçue, connaissant toute la puissance de ce moyen, il ne permit pas que la fête de l'Être suprême fût représentée sur aucun théâtre de la république, après quelques essais faits dans plusieurs localités. C'est du moins la conclusion d'un rapport officiel de Payan, inséré au *Moniteur* : sous la pensée du maître, *le chef de l'instruction publique et des théâtres* dut empêcher toute profanation, car un grand nombre de pièces, sous le titre de *la Fête de l'Être suprême*, furent présentées à l'examen de la commission.

Payan crut devoir déguiser la prohibition, véritable motif de son rapport, par une critique du théâtre : « N'en est-il point, disait-il, de ces fêtes

en miniature, de ces rassemblements de théâtre comme de ces groupes d'enfants qui embarrassent un instant le détour d'une rue, et se croient une armée? Que diriez-vous si l'on vous montrait les batailles d'Alexandre dans une lanterne magique, ou le plafond d'Hercule dans une bonbonnière? — Quand un auteur me présente la France sur quelques planches, la nature en raccourci; quand je vois sortir d'une douzaine de coulisses un peuple immense, dont un champ vaste soutient à peine la majesté, qui ne se rassemble que sous la voûte du ciel, je crois retrouver le génie velche de ce financier qui faisait couper ses livres pour les ajuster à des tablettes, ou le génie barbare de Busiris, qui mutilait les corps vivants pour les réduire aux proportions de son lit de fer. — Quelle scène avec ses rochers, ses arbres de carton, son ciel de guenilles, prétend égaler les magnificences du 20 prairial, ou en effacer la mémoire? Quel encens, enfin, offrir à l'Éternel que ces productions bizarres, ces chants rauques d'une foule d'auteurs nouveau-nés, que la liberté n'inspira jamais? Ainsi, le premier qui imagina de faire jouer de telles fêtes dégrada leur majesté, détruisit leur effet, et éleva le signal du fédéralisme dans *la religion du peuple français et du genre humain*. Car, s'il est permis de concentrer dans une salle, de travestir sur un théâtre les fêtes du peuple, qui ne voit que ces mascarades deviendront de préférence les fêtes de la *bonne compagnie* (ce mot est

souligné dans *le Moniteur*), qu'elles prépareront à de certaines gens le plaisir de s'isoler, d'échapper au mouvement national? Les fêtes du peuple sont comme les vertus, elles sont générales, et ne se célèbrent qu'en masse. »

Ainsi, voilà, par ce rapport, la puissance du théâtre confirmée, et le système de Robespierre expliqué : il ne veut pas de fédéralisme dans la religion; il ne souffre pas que les *gens de bonne compagnie*, c'est-à-dire, les gens frivoles qui s'amusent de tout, qui prennent plaisir à tout ridiculiser, s'isolent, et échappent au mouvement national. C'est à l'unité que tendent tous ses plans. A la tête de l'État, il craint ce qui pourrait compromettre l'union et la force; il sait que le théâtre est une école de vertus, mais qu'il est également une école de vices; qu'il est un moyen d'organiser comme un moyen de détruire; il se rappelle cette réponse de Bossuet à Louis XIV sur la question du théâtre : *Il y a de grands exemples pour, mais de fortes raisons contre*. C'est qu'il se met, dans sa pensée, au lieu et place du roi de Versailles, lui citoyen, membre de la convention; c'est qu'il peut dire aussi : *L'État, c'est moi*.

Cependant Payan, qui se fait le régulateur de la littérature révolutionnaire de l'époque, et par ce mot de révolutionnaire il faut entendre maintenant le système de Robespierre, Payan termine son rapport par un appel aux auteurs; car on a besoin de

leur secours, car on compte sur leurs talents : « Et vous, écrivains patriotes, s'écrie-t-il, qui aimez les arts ; qui, dans le recueillement du cabinet, méditez tout ce qui peut être utile aux hommes, déployez vos plans, calculez avec nous la force morale des spectacles ; il s'agit de combiner leur influence sociale avec les principes du gouvernement ; il s'agit d'élever une école publique, où le goût et la vertu soient également respectés. — La commission interroge le génie, sollicite les talents, s'enrichit de leurs veilles, et désigne à leurs travaux le but politique vers lequel ils doivent marcher. Elle est comptable aux lettres, à la nation, à elle-même, du poëte dont elle n'aura pas monté la lyre, de l'historien à qui elle n'aura pas donné un burin et des crayons ; du génie, enfin, dont elle n'aura pas secondé et dirigé les élans. »

Un mois après cette espèce d'ordre du jour, Payan subissait, avec ses patrons, le même sort que ses devanciers Chaumette et Hébert. Il en devait être ainsi. La révolution française était une ère à part, qui devait avoir ses phases et presque ses différents siècles : ses violences s'exerçaient aux dépens de sa durée. Cette accélération de mouvements, de choses et d'hommes, prouve à la fois le sentiment inné des nations pour l'ordre, et l'instinct qui porte à bouleverser dans le but de hâter la rénovation attendue. Dans les époques normales, le bien se fait par l'ordre, et tout est lent et séculaire ; dans les époques

de bouleversement, on veut se hâter d'en finir, car ce n'est là qu'un accès fébrile, dont les peuples ne doivent pas mourir. Chaque homme dont l'influence s'est exercée dans la révolution eut donc ses flatteurs, ses partisans, ses ennemis, son système, ses moyens de direction et son règne. Chacun de ces rois d'un moment fut obligé de détruire avant d'essayer d'organiser. Cette succession rapide effectuait l'œuvre révolutionnaire. Mais les hommes souples et timides qui s'étaient groupés pour renverser Robespierre, et dont Tallien se faisait le porte-enseigne, s'entendirent assez pour empêcher Babeuf de reprendre en sous-œuvre la pensée étouffée au 9 thermidor. Avec Barras et ses semblables, l'interrègne ne pouvait faire que des dupes; la transition était insensible, les saturnales allaient conduire naturellement au despotisme. Les réactions littéraires suivaient toujours les réactions politiques; une fois l'impulsion donnée, la restauration des beaux-arts, des sciences et des lettres, marchait à grands pas au secours de l'idée dominante. Aussi Chénier, au nom du comité de l'instruction publique, faisait-il à la tribune de la convention, deux mois après la chute de Robespierre, qu'il qualifiait de *nouvel Omar*, un tableau de la décadence intellectuelle qui prouve, sinon la mauvaise foi, du moins cette disposition qu'ont les hommes de blâmer, sans chercher à les comprendre, les idées qui ne sont pas les leurs. Pour juger sainement, il faut le repos; dans la tempête

doit-on s'étonner du bruit de la foudre? Chénier, après avoir flétri, comme de coutume, le parti vaincu, faisait luire toutes les ressources et les richesses artistiques qui lui semblaient propres à ranimer encore l'espérance favorable au parti dominant, il rappelait les noms célèbres qui pouvaient jeter encore des rayons de gloire sur la patrie : « Le sommeil des arts en France, disait-il, n'est pas un sommeil de mort. Des hommes habiles en tout genre ont échappé au glaive meurtrier du Vandale. Tous ont souffert, mais tous ne sont pas assassinés!... L'harmonieux Lebrun chante encore la liberté; le traducteur des *Géorgiques* exerce dans le silence son talent correct et pur; la Harpe et Ducis n'ont pas abandonné la scène tragique; Vien, Renaud, Vincent, n'ont pas jeté leurs pinceaux; Gossec, Méhul, Chérubini, Lesueur, n'ont pas brisé leurs lyres; Houdon, Julin, Dajou, tiennent encore en main ce qui vivifia le marbre plein du génie de Voltaire, de la Fontaine et de Pascal. »

Qu'est Chénier dans cette circonstance? le Chaumette, le Payan d'un autre système. L'auteur de *Charles IX* a perdu sa vue de poëte et d'avenir, en portant ses regards sur la politique; il ne sent plus les hommes avec cet instinct prophétique qui le soutenait aux premiers jours du désordre. Que dira-t-il, plus tard, en levant les yeux sur les hauteurs de Saint-Cloud? Il oublie donc qu'on ne conserve le pouvoir que par la fermeté du despote?

Que feront pour la liberté les hommes dont il cite les noms, d'abord vis-à-vis de ces directeurs sans but et sans énergie, ensuite lorsque l'art de la guerre aura fait grandir Bonaparte? L'Italie est conquise, l'Égypte est conquise, et la France inquiète, sans vertus, sans grandeur, la France, livrée à des sybarites, tressaille de joie et d'espérance lorsqu'elle entend la voix du jeune chef demander compte à ces cinq rois qui ne savent rien entreprendre pour la liberté, ni pour le peuple, ni pour le pays : « Qu'avez-vous fait de cette France que je vous ai laissée si prospère? » s'écrie Bonaparte. Alors les artistes, les théâtres, la nation sont à Bonaparte. La fonction romaine, c'est Bonaparte qui va l'entreprendre; c'est sous la puissance de son génie que la révolution française va faire le tour du monde. A la voix de Corneille, de Molière et de Voltaire, la fonction grecque a commencé pour l'idée, c'est le nouveau César qui va conquérir le sol où elle germera comme une application du christianisme. Bonaparte parle! ce nom est dans toutes les bouches. Bonaparte est consul! vous l'entendez. Bonaparte est empereur, il vous l'apprend en brandissant son glaive d'une manière terrible, comme Commode aux funérailles de Marc-Aurèle. Chénier comprend-il Robespierre enfin? Rime, poëte, car David, le peintre de Marat, le membre de la Montagne, David fait le tableau du sacre, David est baron d'empire! Tous ceux qui ont survécu à la

tempête sont au pied du trône. Rien n'est changé, le rêve fut affreux, n'est-ce pas? Les arts sont muets ou menteurs. Le théâtre t'est fermé, à moins que tu ne courbes aussi ton front dans la poussière. Tu regardes en soupirant le laurier que t'a valu *Charles IX;* après avoir fait *l'École des rois*, ne songes-tu pas à faire une école des peuples? Tous les hommes qui ont une pensée d'unité sont impitoyables, le comprends-tu? Tout ce bouleversement social, tout ce sang versé, n'ont servi qu'à placer un soldat au-dessus de tous les trônes du monde, et c'est à son tour d'inspirer la terreur! Fontanes, grand maître de l'université, est devenu le Chaumette, le Payan, le Chénier du maître! Vous l'avez voulu, et tout citoyen est en droit de vous dire aussi : « Qu'avez-vous fait de la France que je vous avais donnée libre? » Talleyrand, Fouché, Rœderer, ont vendu la liberté pour des richesses, pour des honneurs!... Eh! qu'importe à la France la liberté, c'est l'empire du monde qu'il lui faut. Tous les moyens lui seront bons, s'ils servent sa destinée. Louis XI, Richelieu, Louis XIV, Robespierre et Napoléon, voilà la France!

En rétablissant le pouvoir despotique et le trône de Louis XIV, Napoléon eut recours à la pompe théâtrale des cérémonies religieuses et de la hiérarchie des cours. Il avait trop bien compris le catholicisme en traitant avec le chef de l'Église, pour ne pas employer les moyens mis par elle en usage, dans

le but de relier les individualités par le secours des sens : il voulut séduire pour arriver à commander. Il avait réfléchi sur la puissance des arts, en Italie et en Égypte ; et, du moment qu'il put dire à son tour, *L'État, c'est moi,* c'est lui seul qu'il faut interroger pour connaître le pays, heureux et fier de son joug. Le peuple français est devenu taillable et corvéable à merci ; mais son instinct l'avertit qu'il y va de sa gloire, de sa puissance, de son avenir, de se prêter ainsi aux caprices du héros. Napoléon n'est-il pas le fils de ses œuvres, l'enfant adoptif de la nation ? Il y a d'ailleurs tant de prestiges dans la victoire, tant de grandeur et de majesté dans le triomphe ! Législateur et conquérant, c'est le code qu'il laisse sur le trône quand il va planter les couleurs nationales sur les remparts des capitales de l'Europe étonnée. Aux colonnes d'Hercule, au Capitole, aux bords de la Baltique, c'est la bannière républicaine qui protége la puissance impériale. Une seconde fois c'est Rome qui courbe les nations sous la loi providentielle. Tout est grand et beau, à Notre-Dame et sous la tente d'Austerlitz, soit que *l'homme* paraisse sous la pourpre traînante, ou recouvert de sa redingote grise : à la guerre c'est le soldat, aux Tuileries c'est le monarque, partout c'est Napoléon.

La pensée de Robespierre et celle de Napoléon ne furent point celle de Barras : le premier vit l'unité de la France comme Louis XI et Richelieu ; le second l'unité du monde comme Alexandre le

Grand et César ; le troisième, sans crimes et sans vertus, ne vit le pouvoir que pour le plaisir. Le directoire renversa la convention, la restauration dut succéder à l'empire.

Avant de poursuivre, nous croyons devoir nous justifier d'un crime qui paraîtra bien grand aux yeux de beaucoup de gens dont les susceptibilités s'élèvent à certains noms historiques. Nous avons hardiment prononcé le nom de Robespierre comme une sorte d'ellipse rapide de toutes les violences de la révolution. La terreur a été un système politique, nous n'y saurions rien changer ; Robespierre la représente à lui seul dans toute son horreur, et nous l'avons nommé, sans éloge et sans blâme, parce que nous ne sommes pas encore sûr de l'opinion de la postérité, à mesure que le temps dégage de l'intérêt sentimental des regrets et des souvenirs, et des intérêts non moins puissants de la vanité, ces grands faits qui ont conservé la nationalité de la France. En histoire on ne voit que les résultats ; en politique, le succès justifie tout. Les révolutionnaires sont morts sur l'échafaud où ils envoyaient leurs ennemis. Que les acteurs, que les victimes du grand drame s'indignent encore à des noms qui rappellent des cruautés, nous le concevons : le sang des Armagnac fut longtemps présent aux regards de la noblesse française ; celui des Montmorency, des Cinq-Mars, des de Thou et de tant d'autres, soulevèrent pour la Fronde ; les massacres de 1815

n'ont pas été sans influence sur la révolution de 1830; mais les partisans de la dynastie régnante ne sauraient se refuser à comprendre les événements, quelque épouvantables qu'ils soient, quand c'est à leur énergie que la France doit d'être aujourd'hui ce qu'elle est. Dès qu'il s'agit du passé, le fatalisme n'est plus que de la résignation.

C'est quelquefois au profit des petites idées que les esprits sérieux travaillent, pour avancer par l'alternation constante de la synthèse et de l'analyse, et pour la répartition progressive des améliorations advenues. La tyrannie de Robespierre et de Napoléon s'explique naturellement par le but auquel ils tendaient. Barras et Louis XVIII ne pouvaient rien que par le laisser aller et le *mezzo-termine* qu'ils employèrent, ou, pour mieux dire, qui les fit supporter. Il faut que les peuples respirent, qu'ils goûtent un repos nécessaire, quand ils ont atteint l'étape.

Napoléon s'entoura de tous les hommes célèbres dans leur genre. Comme Louis XIV, il se servit de tous les moyens pour se procurer une gloire qui devait refléter sur la nation. Assistant aux scènes révolutionnaires, jeune, sous l'empire des illusions, sous l'influence des souvenirs historiques et des espérances que le pêle-mêle de l'époque autorisait, il s'était préparé au grand rôle qu'il devait jouer dans le monde, en passant par tous les degrés hiérarchiques; l'idée d'une supériorité sociale due à

la naissance ne l'avait pas éloigné de la science si nécessaire aux gouvernants, ni de la connaissance des hommes sur qui doit peser le commandement. Napoléon redouta le théâtre, parce qu'il avait été témoin de ses effets, parce qu'il l'aimait et se laissait impressionner par cette concentration des arts, parce qu'il ne se séparait jamais de la foule, durant les représentations dramatiques auxquelles il assistait fréquemment. La musique le touchait vivement. Il admirait la pompe artistique du luxe, et il en faisait un moyen de politique gouvernementale. Il se montrait sensible aux beautés de la poésie; il encourageait la peinture et la sculpture; et, sur le trône, il se glorifiait de son titre de membre de l'Institut. Mais il soumit le théâtre à l'esclavage, parce qu'il en comprenait toute la puissance. La *machine infernale* de la rue Saint-Nicaise, les conspirations, ce qui s'attaquait seulement à sa personne lui semblait une atteinte moins dangereuse que les déclamations théâtrales, que les insinuations de la presse. Il ordonna que la censure fût impitoyable. Il crut que le vieux répertoire, dont il sentait toute la sublimité, devait suffire à la nation, parce qu'il lui suffisait à lui-même; aimant et protégeant Talma, ils s'entendirent tous deux par une sympathie d'artiste; tous deux acteurs sur des théâtres différents, tous deux sublimes dans leur rôle d'empereur, ils se regardaient l'un l'autre avec une égale admiration, et la France, en

les voyant paraître, battait des mains avec orgueil !

Napoléon aimait particulièrement le Théâtre-Français : C'est la gloire de la France, disait-il, l'Opéra n'en est que la vanité.

Privé de la liberté, le théâtre dut perdre sa fonction : avant la révolution, mûrissant les esprits, dispersant les lumières, frondant les abus, exaltant les maximes chrétiennes que le clergé cherchait à cacher sous le boisseau, il était l'éducation du peuple qui venait y faire un apprentissage de son terrible métier, du rôle sanglant qu'il se disposait à jouer à son tour. La tragédie avait été la prédication du dix-huitième siècle. Le peuple, devenu roi, imita les rois contre eux et contre lui-même. Alors, au jour du triomphe, le sentiment descendit sur la place publique, dramatisa avec la foule désordonnée, s'exhala en blasphèmes, tonna comme la foudre au milieu de l'orage. Mais après le déluge social, Talma sortit de l'arche pour être, par le théâtre, l'homme de transition entre le passé et l'avenir. La pensée de Napoléon se manifesta donc par la logique de ses actes : de même que l'instruction publique eut une organisation avec son vieux nom d'université, l'éducation nationale eut des bornes. Le nombre des théâtres fut restreint, la censure morcela les pièces plus brutalement que ne l'avait fait Chaumette, et, par décret impérial, les spectacles durent être ce qu'ils n'avaient pas encore été en France, dans la vieille reine des nations, dans la France progres-

sive, de simples amusements, moins coûteux et plus innocents que d'autres jeux, car la passion du théâtre ne pouvait renaître qu'autant qu'il répondrait aux espérances et à l'impatience du pays. Ce qui décèle la fonction sociale des arts, c'est le but qu'ils font entrevoir. Sous l'empire, les artistes, devenus flatteurs, cessaient d'être prophètes. Pour le théâtre, le talent de Talma sembla suffire à cette époque de stagnation intellectuelle et de fatigues corporelles. Entre deux campagnes, que fallait-il à ce peuple naguère si turbulent, si affamé d'émotions? un *Te Deum* à Notre-Dame, une tragédie vague au Théâtre-Français, une chanson de Désaugiers et le ballet de Nina. Aussi, quand la France eut à défendre son territoire envahi, l'intelligence, longtemps endormie, n'inspirant pas le courage qui supplée à la force, la pensée ne faisait plus battre le cœur; et le cœur ne poussant plus le sang aux bras, la restauration dut advenir, et elle advint.

L'histoire du théâtre sous l'empire se réduit à la nomenclature de quelques ouvrages : *le Triomphe de Trajan*, à l'Académie impériale de Musique, *Cadet Roussel*, aux Variétés, *l'Homme du Destin*, à la Porte-Saint-Martin : la flatterie gagée, la flatterie qui veut l'être, et la farce pour dérider, avec Brunet, les fronts soucieux, voilà l'œuvre du théâtre, son tribut intellectuel durant l'époque où la force brutale du sabre reprit pour un moment son droit caduc ; et, à chaque victoire, on jetait au peuple cet

os rongé, le spectacle gratis payé si cher au prix de l'indifférence politique! Cependant, il faut le dire, comme il est impossible que la France, même dans son sommeil, ne travaille pas à l'avenir du monde, le bas peuple trouvait, dans les théâtres de mélodrames, une sorte de moralité grotesquement conçue, ridiculement exprimée, mais qui ne laissait pas de l'entretenir dans les sentiments du bien et du mal... et puis les enfants du siècle grandissaient !

Quand la défaite et la victoire, par l'envahissement de la France, eurent consenti et décidé que la famille de Bourbon occuperait le trône de Napoléon ; quand Talleyrand, l'empereur de Russie et le sénat eurent organisé le retour de Louis XVIII et improvisé la charte comme gage d'union entre le pays et ses nouveaux princes, tout vieux qu'ils fussent, le théâtre, habitué à flatter un despote, n'eut pas de répugnance à flatter des vainqueurs. Il se trouva des lyres toutes montées pour chanter *nos amis les ennemis,* comme a dit le poëte national, le seul qui, loin de se courber sous Napoléon, le chansonna au milieu de sa puissance et malgré sa puissance. Depuis longtemps les rimes étaient prêtes : *gloire* et *victoire*, *guerriers* et *lauriers :* maintenant ces mots convenaient à l'autocrate comme au colosse tombé, et le mot *paix* remplaça celui de *succès* pour s'unir à *français* dans l'enthousiasme de supplique qu'on adressa de tous côtés *au roi de France et de Navarre!*

Quelques jours après l'entrée des Russes et des Prussiens à Paris, l'*Académie impériale de Musique* annonça *le Triomphe de Trajan* comme représentation solennelle offerte à l'empereur Alexandre; mais, par une modestie naturelle à son caractère personnel, le czar fit changer le spectacle et demanda *la Vestale* : la honte fut double pour la flatterie. Bientôt le nom de Henri IV fit tous les frais de l'imagination des auteurs dramatiques, et, le théâtre aidant, la restauration s'effectua, aux regards de l'Europe, à l'autel élevé, avec la pompe du rit grec, sur le lieu où la tête de Louis XVI était tombée. Cette cérémonie religieuse et guerrière devait rappeler à Talleyrand la fédération et l'autel de la patrie.

En trouvant la France si joyeuse et si bien disposée, Louis XVIII, son favori Blacas et les émigrés, eurent la vanité des petites choses, ils songèrent plus à la mise en scène de leur drame qu'au sujet; le roi pédant oublia son Aristote: « De toutes les parties les plus importantes, la plus importante est la composition de la fable ou l'action. » Aussi, quand Napoléon vit, de l'île d'Elbe, que la charte constitutionnelle se bornait à protéger la forme des habits de cour pour les hommes et pour les femmes, que sa vieille armée était forcée de céder le pas à des valets d'antichambre enrégimentés, sous le nom de mousquetaires rouges et gris, il comprit toutes les fautes qu'il avait faites en relevant les usages de Versailles. Les chambellans et la gentil-

hommerie, l'esclavage doré qu'il organisait jadis avec vanité, l'avait laissé seul au jour de la défaite : il jeta un coup d'œil sur lui-même, puis, sortant de sa longue rêverie, il sentit ce qu'il pouvait faire encore au nom de la France, et cette fois pour elle-même; il se souvint de la liberté, il essaya de lui sourire, et, quittant sa cellule, il débarqua en France. Durant les cent jours le théâtre reprit son ancien langage pour *l'Homme du Destin*. Cependant les mots de patrie et de liberté redonnèrent à l'apologie quelque chose de cet entraînement d'autrefois, de cet enthousiasme qui faisait les miracles. Waterloo décida tout ou du moins remit tout en question. Le guerrier, trahi par la fortune, alla expier son génie sur le rocher de Sainte-Hélène, et Louis XVIII revint de Gand.

La tentative de Napoléon ne fut pas inutile à la France, et, par la France, à l'esprit humain : il en resta un sentiment profond, exprimé par deux mots : *Patrie et liberté!* En effet, sous la restauration, la liberté, cessant d'être maîtrisée par le génie de la victoire, reprit son vol, et, riante, fière, plana de nouveau sur la France, ranimant tout au souffle de ses ailes, relevant le peuple abattu, consolant des malheurs, promettant un avenir, même aux satellites étrangers qui gardaient la geôle. Sous le nom pompeux de charte et de droits reconnus, la chaîne n'était plus tellement voilée qu'on ne la vît; le fardeau déguisé n'en semblait pas plus léger;

le moyen destiné à contenir devait produire un effet tout contraire. La restauration, comme le lien qui réunit en faisceau les lances isolées, servit à redonner l'unité au but commun ; la France, retrouvant sa puissance intellectuelle, reprit sur le monde cette influence que les chances de la guerre l'avaient exposée à perdre un moment. Cet empire moral de la pensée, exercé à l'ombre de la paix, se fondait, quoi qu'on fît pour le détruire ; il opposait une force d'inertie, et comme le volcan, assis et tranquille, il lançait ses flammes : pour la pensée, il n'y a ni douanes, ni frontières ; cette lave coule encore bien loin au delà des vaines lignes de démarcation.

Après avoir progressé et exercé son influence par l'Église catholique, telle que la France l'avait faite, et par le théâtre, tel que Corneille, Molière et Voltaire l'avaient fondé ; après la nullité momentanée de ces deux moyens d'expression, l'esprit humain dut, au moment de la restauration, prendre une forme nouvelle. La lutte intellectuelle que les champions du passé et les préparateurs de l'avenir se livraient, fit établir une arène où le journalisme s'éleva puissance vis-à-vis des hommes qui voulaient lentement, et dans l'ombre, anéantir tout ce qui s'opposait à la reconstruction du passé ; et de même que le théâtre avait grandi rival du temple pour lui disputer une fonction qu'il ne pouvait plus remplir, le journalisme enleva au théâtre, et pour la même

raison, une direction morale dont il n'était plus digne. Le théâtre resta, mais comme un instrument dont on ne veut plus se servir. Il resta, ainsi que l'université, pour attendre que les hommes, comprenant enfin le mécanisme de l'institution, vinssent le faire mouvoir pour impressionner les masses, pour les moraliser, pour propager les doctrines d'avenir et d'amélioration intellectuelle et physique.

Durant les quinze années du consulat et de l'empire, le théâtre n'eut aucune espèce de liberté; durant les quinze années de la restauration, il en eut, mais dans une seule voie; aussi sut-on l'élargir, la sabler, la border d'ombrages et de fleurs. Cette voie ouverte sous la pensée du pouvoir devait aboutir à la perte de l'art dramatique, comme la restauration devait finir de ses propres mains : le suicide a presque toujours sa cause dans l'égoïsme. La restauration, égoïste par essence, exerçait, pour arriver à ses fins, l'influence la plus funeste; en combinant un ordre de choses qui obligeât chacun à s'occuper exclusivement de ses propres intérêts, elle espérait arriver à détruire la tendance au but commun et au patriotisme que le journalisme s'efforçait de développer et d'entretenir. Le gouvernement de Louis XVIII et de Charles X dut laisser au théâtre une apparence de liberté. La censure établie pour protéger la contre-révolution devait respecter tout ce qui pouvait pervertir la vie privée, tout ce qui, démoralisant les individus, pouvait les détourner de cette unité d'o-

pinion et d'intérêts qui lui était si contraire ; et pourvu que les auteurs dramatiques ne fissent aucune allusion à la pensée du pouvoir et à ses tendances, ils étaient libres d'offrir les sujets les plus monstrueux, les tableaux les plus choquants. Le *Germanicus* de M. Arnault, le *Sylla* de M. de Jouy avaient éclairé le gouvernement sur la puissance du théâtre ; il ne fallait rien qui tendît à la sévérité des mœurs : la dissolution est toujours un gage certain de servitude. Aussi les célébrités du théâtre, directeurs et auteurs, se doutant, ou ne se doutant pas, peu importe, qu'ils secondaient l'action gouvernementale, qu'ils étaient les agents secrets, les rouages d'une machine à rétrogradation, regardaient-ils comme le meilleur des gouvernements possibles celui qui les enrichissait en leur permettant de s'enrichir. Pour eux le point capital était là, et, parmi les entrepreneurs de spectacles, y compris les hommes de lettres qui s'y rattachent, il n'en est peut-être pas un seul qui ne regrette cet heureux temps de l'aristocratie vaincue.

L'ouverture du *Gymnase dramatique* pour le développement de M. Scribe, vaudevilliste fort habile, la mort de Talma et l'apparition de M. Alexandre Dumas avec son drame cynique, sont les trois calamités qui détournèrent le théâtre du rôle qu'il eût pu jouer, de l'influence qu'il eût infailliblement exercée sur l'esprit public pendant la restauration, dans le sens du journalisme. Cependant le journa-

lisme lui-même fut, dans le feuilleton, tout aussi pervertisseur que l'était le théâtre : quoique l'instinct de la France en agitant les citoyens, les groupât pour la politique, dans les sociétés secrètes ; quoique toutes les nobles émotions vinssent de la tribune ; quoique Manuel, le général Foy, leur éloquence, leur mort, leurs funérailles, formassent le drame social, le feuilleton et le théâtre ne laissaient pas de produire un grand mal. Les entrepreneurs de spectacles et les feuilletonistes, au point de vue intellectuel de la politique, prolongèrent le malaise ; ne prenant pas le parti des citoyens contre le pouvoir, ni ouvertement celui du pouvoir contre les citoyens, ils laissèrent le public se repaître pendant quinze ans d'une littérature qui avait tout l'attrait de ces livres dont on ne dit pas le nom. Les citoyens, regardés sans pudeur comme un domaine à exploiter, en échange de l'argent qu'ils apportaient chaque soir dans leur besoin d'émotions et de distraction, recevaient un enseignement fatal tendant à entretenir la corruption des mœurs et surtout l'égoïsme. Le théâtre en effet n'eut à leur offrir, pendant quinze ans, que le tableau de l'adultère, attifé, mignardé, marivaudé, paré, coquet, gracieux, échevelé, terrible, sanglant dans le sujet, dans les détails, à tous les étages de la société, depuis le prince jusqu'au prolétaire. Heureux quand, pour changer, on leur présentait le spectacle d'une maladie physique, d'une pulmonie, d'une lèpre ou d'une cataracte, car alors,

pendant six mois, les maux du corps suspendaient l'infection morale des maux de l'esprit. Le théâtre destiné aux enfants suivait les mouvements des grands spectacles, de sorte qu'il y avait préparation pour l'enfance, encouragement pour la jeunesse, et excitation pour l'âge mûr, en d'autres termes, adultères en germe, adultères en fleur, adultères en fruits. Ce fut dans cette situation que la révolution de juillet surprit le théâtre. Comment n'avait-on pas vu que le théâtre était arrivé à son époque de protestantisme et qu'on attendait le Luther? Comment n'avait-on pas compris que les masses en savaient plus que les vaudevillistes? Comment s'obstinait-on à pervertir, par des œuvres sans portée, la France impatiente de l'avenir, qui demandait non pas des jeux, mais du pain, oui, ce pain moral qui devait la soutenir dans la route tracée pour elle!

VII

Situation actuelle du théâtre.

S'il s'agissait encore aujourd'hui de juger le théâtre d'après les poétiques, et de critiquer avec Aristote et Longin, comme on le faisait dans le dernier siècle, alors que les auteurs, si l'on en excepte Voltaire, Diderot et Beaumarchais, écrivaient sans se douter le moins du monde de la véritable fonction de l'art dramatique, notre embarras serait extrême vis-à-vis des contemporains. Mais que leur vanité se rassure, la nullité de leurs œuvres les met à l'abri d'une analyse sérieuse. D'ailleurs le temps des rhéteurs est passé. Après la révolution française, l'empire et la

restauration; surtout lorsque la nation a repris sa souveraineté pour en disposer à son gré, protestant ainsi contre l'envahissement de 1814, l'esprit philosophique a fait trop de progrès pour qu'on attache encore quelque importance à des questions de forme. L'injuste partialité de la Harpe et de Geoffroy a compromis pour longtemps cette espèce de critique qui se borne à l'épiderme des choses. L'abbé le Batteux a fait des livres bons à consulter, propres à former le goût, excellents pour préparer la jeunesse à concevoir et à juger les œuvres d'art, mais qui ne sauraient rien décider d'une manière exclusive. Jusqu'à la révolution française, on avait envisagé l'art seulement pour lui-même, toutes les définitions n'étaient faites qu'en ce sens; maintenant tout change, nous ne voyons l'art que dans sa fonction sociale, que par les effets qu'il produit. Sous ce point de vue, nous admettons donc tous les genres, toutes les formes, pour condamner seulement les résultats fâcheux, c'est-à-dire ceux qui tendent à dissocier les hommes, à les ralentir dans la marche progressive des idées et à retarder une répartition plus égale de l'éducation et du bien-être matériel. Aujourd'hui que la politique est dans tout, qu'elle règle les relations, qu'elle établit une hiérarchie au sein de l'égalité, qu'elle est l'âme sociale, que l'éducation et le bien-être matériel en dépendent, nous regardons les beaux-arts comme d'excellents moyens d'éducation publique, comme des régulateurs naturels de ce bien-

être, comme des expressions de la politique dans sa partie morale, pouvant et devant agir sur les masses populaires plus activement que le journalisme, et comme lui, chaque jour, dans l'extension de leurs ressources, de leur puissance d'entraînement et de persuasion. Retrancher la politique de l'art, c'est le détruire. Ainsi, maintenant que les citoyens ont des droits politiques, des devoirs politiques, l'art doit, non pas les suivre partout, mais les devancer dans tous les lieux où ils se rassemblent, pour leur rappeler sans cesse ces droits et ces devoirs, dans leurs relations civiles, dans leurs relations privées, avec leur femme et leurs enfants comme avec leurs proches, sous le prestige des illusions, par l'espoir des récompenses, par la crainte des châtiments.

On le comprend donc, si c'est là aujourd'hui la fonction de l'art, et les dénégations à ce sujet ne sauraient altérer notre conviction, la fonction actuelle du théâtre tend évidemment à un but opposé.

Mais avant toute chose, expliquons-nous sur la question des poétiques et de la forme.

Quand nous secouons hardiment le joug des règles aristotéliques et des doctes leçons de Longin, ce n'est pas que nous pensions qu'il faille se laisser aller étourdiment à tous les caprices de l'imagination, au dévergondage des opinions individuelles; mais nous croyons que dans l'incertitude sociale, dans l'ébullition palingénésique dont nous ressentons le vague, il faut à l'art, chargé maintenant

d'une importance plus réelle et mieux sentie, une grande liberté d'expression, le champ ouvert aux individualités, aux conceptions originales : dans le milieu social agrandi, aux droits et aux devoirs nouveaux, cherchons de nouvelles expressions s'il est possible ; la révolution s'est faite sous l'influence des leçons du passé ; la réorganisation n'est peut-être facile qu'en vertu des lois sorties du principe, lois toujours lentement consenties, car l'expérience seule règle le goût.

Sans doute la première condition exigée dans l'écrivain dramatique, comme pour tout écrivain, c'est la connaissance de la langue, l'appréciation des mots, l'instruction grammaticale. La nécessité la plus importante est d'être compris, et on ne l'est qu'autant que l'on emploie le moyen mis en usage par tout le monde et pour tout le monde. L'art d'écrire n'est pas le goût, mais il en est le signe et la voix. Le style est l'accord de la pensée et de l'expression, et la grammaire sait *régenter jusqu'aux rois*, comme l'a dit si gaiement Molière. Nous admettons donc avec tous les critiques du passé, avec le maître d'Alexandre le Grand, avec celui de Zénobie, reine de Palmyre, avec Horace, avec Boileau, avec l'abbé le Batteux et avec tous les commentateurs, qu'on n'est écrivain qu'à la condition de savoir écrire.

Sans doute nous reconnaissons également, avec les maîtres que nous venons de citer, qu'il faut des

règles, dans l'intérêt des auteurs comme dans celui des spectateurs : elles aident les premiers à bien préciser ce qu'ils veulent faire; elles forment pour les seconds la garantie de ce qui doit occuper leur loisir; elles sont pour tous une sécurité réciproque et nécessaire. Les pédants qui emprisonnaient l'auteur dramatique dans un cercle étroit, n'avaient pas compris toute la sagesse d'Aristote; nulle part il n'exprime la pensée de poser les bornes de l'art ni celles du génie, et loin d'exclure tout agrandissement dans leur domaine, il hésite même à se prononcer, quand il traite de la tragédie : « Après divers changements, dit-il, elle s'est fixée à la forme qu'elle a maintenant; mais d'examiner si elle a atteint ou non toute sa perfection, soit relativement au théâtre, soit considéré en elle-même, c'est une autre question. » Aristote voyait trop loin dans le passé pour ne pas prévoir avec conscience; il savait que les formes sont les esclaves de la pensée, et l'humanité n'avait pas accompli sa destinée; l'émule de Platon ne devait regarder la mort de Socrate que comme le point de départ d'un avenir immense; il ne devait pas plus supposer la société à son terme définitif, que nous ne le devons nous-mêmes aujourd'hui, malgré tous les développements advenus depuis la philosophie du maître, et par elle. Les règles, dans la pensée d'Aristote, comme dans celle de tout homme raisonnable de nos jours, sont des guides et non des barrières.

Mais ce qu'il importe particulièrement d'apprécier, ce qui doit être l'objet d'une rigueur impitoyable de la part de la critique, dans l'intérêt commun du théâtre et du public, c'est la pensée que doit exprimer l'art, c'est le sujet qui doit animer l'œuvre. Car, par cette pensée, par ce sujet, on excite des sympathies dans l'âme des spectateurs, on exerce une influence sur les relations sociales par l'exemple, par l'encouragement au bien, par une pieuse et sainte indignation contre le mal; enfin, c'est un moyen d'action sur les sens, ainsi que nous l'avons souvent dit, pour les exercer dans le but du développement des facultés intellectuelles, pour l'amélioration de l'espèce humaine.

Cette poétique une fois posée, si nous envisageons la fonction actuelle du théâtre, nous verrons qu'elle tend à renforcer, de plus en plus, l'individualisme, qui est le seul dogme de l'époque. Le gouvernement, loin d'imiter l'exemple du dévouement auquel il doit son origine, n'a rien fait pour détruire cette source continuelle du malaise général et de la démoralisation des citoyens : l'intérêt particulier seul fait attaquer ou soutenir l'ordre. Quand il en est ainsi, le pouvoir est toujours à la veille de catastrophes qui peuvent compromettre sa sûreté; et tant d'existences sont liées à sa conservation, que l'idée de direction sociale correspond à celle du dévouement dans ce qu'il y a de plus élevé.

Le théâtre n'exprime rien aujourd'hui que la dé-

cadence des arts devenus des moyens de lucre. Un homme se fait une immense fortune en livrant, d'après des marchés, tant de pièces par an; un autre s'est enrichi en dirigeant l'Opéra : c'est à les imiter que tous visent, auteurs et directeurs. Le gouvernement a autorisé l'ouverture de quelques théâtres nouveaux, et n'a rien exigé moralement des privilégiés, en retour de la concession du privilége. Qui sait quel motif a décidé le ministre en accordant le brevet des quatre derniers théâtres ouverts, celui du *Palais-Royal*, celui de la *Porte-Saint-Antoine*, celui du quartier *Saint-Marcel*, celui de *la Renaissance?* Qui sait tout ce qui se passe derrière la coulisse ministérielle? C'est donc dans le but de faire connaître le théâtre actuel, par ses divisions, par ses subdivisions, dans tous ses détails, que nous avons entrepris la publication de notre *Physiologie du Théâtre*. Avant d'analyser l'individu théâtre dans ses organes, dans sa vie présente, dans ses rapports sociaux, nous avons voulu faire connaître sa fonction dans le passé, et l'importance du rôle qu'il a joué à différentes époques. Ce qu'il a été dans ses plus beaux temps, il le peut être encore; car les hommes ne manquent jamais en France, quand ils ont la liberté de se manifester. Mais c'est peut-être cette libre manifestation qui est entravée, dans l'intérêt de quelques-uns. Cette question sera résolue, dans notre examen, comme beaucoup d'autres non moins importantes. Après avoir appelé le passé à

notre aide, nous ne verrons le présent que dans l'espoir d'un meilleur avenir; libre de toute préoccupation de système et d'intérêt personnel, nous jugerons les hommes et les choses d'à présent, en les essayant sur la pierre de touche qui nous a servi dans cet essai des hommes et des choses d'autrefois, c'est-à-dire, par l'influence qu'ils doivent exercer sur les esprits dans la vie privée et dans la vie publique. Le théâtre d'aujourd'hui est-il une école de mœurs? est-il un tableau fidèle de ce qui se passe dans le monde? est-il un enseignement, une consolation, un avertissement, une préparation? est-il nécessaire ou nuisible? C'est à la solution de toutes ces questions, faites dans les deux derniers siècles, et dans le nôtre, que doit naturellement aboutir notre travail, par l'analyse de toutes les parties du théâtre.

La morale du théâtre de l'antiquité, rappelons-le, se rapportait aux principes fondamentaux de la société : le respect des dieux, l'observance des pratiques de religion, l'amour de la patrie porté jusqu'à l'héroïsme, l'exercice de l'hospitalité, l'horreur de l'adultère, la fidélité conjugale, la tendresse mutuelle des pères et des enfants, la pitié pour les malheureux : tout le droit naturel et divin, tel que pouvaient le connaître des païens dont la raison était obscurcie par mille erreurs, c'est ce qui constituait les mœurs de la tragédie grecque. Si le théâtre en France offre dans ses premiers essais moins de su-

blimité, c'est qu'il fut d'abord un moyen secondaire de direction, c'est qu'il contient le germe de cette critique terrible destinée à l'éducation populaire, pour la transformation sociale. Le cœur n'avait rien à craindre à la représentation des pièces composées dans le moyen âge; l'esprit eut tout à gagner aux développements advenus depuis Corneille. C'est seulement de nos jours qu'on oublie que les écrivains dramatiques sont les précepteurs de la foule, et que les spectacles influent sur les mœurs. Il faut donc que les mœurs mises à la scène soient un enseignement perpétuel de tous les devoirs. « Je crains bien, disait Solon en parlant du théâtre, que ces fictions poétiques ne passent bientôt dans nos actes et dans nos contrats. » Cette crainte du législateur était l'espoir de l'esprit humain. Le spectacle fut en Grèce ce qu'il est encore aujourd'hui et ce qu'il sera de tout temps, un lieu de rendez-vous pour tous les sexes, pour tous les âges et pour tous les états. Une assemblée de cette espèce, qui paraît n'avoir pour objet qu'un divertissement de quelques heures, est au fond une véritable école, et celle où, sans s'en apercevoir, on étudie avec le plus d'application et de progrès. Les événements s'y représentent au naturel, la doctrine y est mise en action, l'attention n'est pas distraite, le plaisir se soutient, tous les sens sont affectés, l'illusion est entière. On s'accoutume à penser, à sentir comme les personnages qu'on voit et qu'on entend. Tel est le pouvoir de

l'habitude et de l'exemple. Les hommes font presque aussi souvent le bien et le mal par imitation, que par leur mouvement propre, ou que par un choix raisonné. Il est donc naturel que les mœurs offertes par le spectacle deviennent celles du spectateur.

Nous avons voulu finir notre introduction par ces réflexions, qui ont été celles de beaucoup d'hommes d'un esprit supérieur : elles résument le travail qu'on vient de lire; elles font bien comprendre la situation actuelle du théâtre, et servent de transition naturelle à l'analyse à laquelle nous allons procéder.

Une *Physiologie du théâtre*, c'est-à-dire, le traité de la vie présente de cet individu multiple qui parle et qui agit pour nous et avec nous, qui est de notre société, qui fait partie de nos habitudes, ne pouvait paraître dans un temps plus opportun que celui-ci: fatigué de toutes les extravagances auxquelles on s'est livré depuis vingt ans, l'esprit social appelle l'ordre, la méthode, le bon sens, la vérité, le naturel et le progrès en littérature comme en politique. Les générations nouvelles s'étonnent maintenant de trouver tant de choses dans le vieux répertoire du Théâtre-Français qu'elles restent muettes à ces spectacles où l'art consiste à surprendre les yeux et à stupéfier la pensée.

Il importe donc, pour seconder cette disposition favorable, cet heureux retour à la psychologie et à l'esthétique, qui seules donnent à l'art dramatique



une importance sociale, de grouper les actions de chaque jour de cette vie du théâtre ; de révéler les mystères qui prolongent indéfiniment l'immoralité, par l'exploitation mercantile des plus nobles délassements, par l'influence que les plaisirs exercent inévitablement sur les mœurs. Il importe aussi de ramener les esprits à des idées en rapport avec nos besoins nouveaux sur les différents genres qui scindent la question des spectacles, et de la résoudre au point de vue des grandes classes de la société, les riches et les pauvres, les oisifs et les travailleurs. Enfin, il importe surtout d'envisager le théâtre dans ses conséquences sociales pour y porter remède, si elles sont funestes, pour leur venir en aide, si elles servent les développements de l'activité humaine.

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE.

SOMMAIRE GÉNÉRAL.



PREMIÈRE SECTION.

I.

Le drame parlé.—La tragédie.—La comédie.—La tragédie bourgeoise ou le drame.—La farce.

II.

Le drame chanté.—L'opéra.—Le ballet pantomime.

III.

Mélange du drame parlé et du drame chanté : l'opéra-comique.— Le vaudeville.— Le mélodrame.—La féerie.— Le mimòdrame.—La pantomime.

IV.

Nombre des théâtres de Paris et leur spécialité.

PREMIÈRE INTERSECTION.

Le théâtre en province. Les villes de première, de seconde et de troisième classe. Le théâtre pénètre jusque dans les villages. — Le théâtre français à l'étranger. Son influence morale. — Du théâtre anglais et du théâtre allemand.—Du théâtre italien et de son influence en France.

DEUXIÈME SECTION.

I.

Des arts qui se rattachent au théâtre : la poésie, la musique, la peinture, l'architecture et la sculpture.

II.

Extérieur du théâtre : architecture civile, vêtement de l'idée.—Les cathédrales et les églises modernes.—Façades des théâtres de Paris et des théâtres des principales villes de l'Europe.

III.

Intérieur du théâtre : la salle ; sa décoration. Intervention de la peinture et de la sculpture. — Les cirques et les théâtres antiques.— Acoustique.— Distribution des places.— Théâtres d'Italie. — Examen des différentes salles de Paris.

IV.

De la police extérieure et intérieure des théâtres.

V.

Du public.—Distribution des billets en France et à l'étranger.—La queue.—Les places gardées.—Les loges louées. —Les ouvreuses. — Le foyer public. — Les corridors. — Les spectateurs avant, pendant et après la représentation aux différents théâtres de Paris.

VI.

Histoire individuelle et organisation des théâtres de Paris.

DEUXIÈME INTERSECTION.

L'art dramatique doit-il être considéré comme un moyen d'éducation publique? Rapport de Billaud-Varennes à la convention. — L'art dramatique a-t-il eu dans le passé une influence sociale? En exerce-t-il encore une? Doit-il subir des modifications correspondantes au progrès de la société?—Le théâtre dans l'antiquité.—Corneille et la Fronde.—Molière et la cour de Louis XIV.—Voltaire.—Beaumarchais.—La révolution française.—Napoléon et Talma.—M. Scribe.

TROISIÈME SECTION.

I.

Administration des différents théâtres de Paris : directeurs, régisseurs, chefs de la scène, etc.—M. Vedel. — M. Duponchel. — MM. Crosnier et Cerfbeer. — MM. Delestre-Poirson et Cerfbeer.—M. Harel.—M. Dormeuil et autres.

II.

Les directeurs auteurs.— Les directeurs acteurs.— Les di-

recteurs auteurs et acteurs. — Histoire de Molière.— Picard et autres.

III.

Du matériel.— Le décorateur et le machiniste.— De la vérité de la mise en scène dans les différents théâtres de Paris.

IV.

De l'orchestre et des musiciens.— De l'influence de la musique sur l'imagination. — De l'ouverture. — De la musique religieuse.—Une cérémonie à l'église Saint-Roch.— Les solos de trompette à piston et le prône de l'abbé Olivier. — Le mois de Marie à l'église Notre-Dame de Lorette.—Chœurs chantés par les femmes du monde.— La religion est très à la mode. Les matinées à l'église, les soirées au théâtre.

V.

Du personnel : les acteurs. — Division des emplois. — Histoire des emplois.—Chefs et doubles.—Traditions de la comédie française, de l'opéra-comique, du vaudeville et du mélodrame. Les rois et les niais. Agamemnon et Jocrisse.

VI.

Les acteurs en dehors des emplois : rôles de composition. — Préville. — Potier. — Vernet. — Bouffé. — Geffroy. — Laferrière et quelques autres. — Madame Dugazon. — Mademoiselle Déjazet. — Mademoiselle Brohan.

VII.

Des rivalités.— Des maladies et du médecin.— Des congés. —Les acteurs et les actrices de Paris en province.

VIII.

Des débuts et des réceptions dans les théâtres royaux. — Des effets de l'influence de Talma et de mademoiselle Mars sur le Théâtre-Français, à propos des débutants. —Engagements aux autres théâtres.—Des feux.—Agences théâtrales.

IX.

Appréciation individuelle des acteurs des différents théâtres de Paris et de la province.

X.

Des acteurs auteurs.—M. Sanson.—M. Lockroy et autres. — Robert Macaire et Frédéric Lemaître.

TROISIÈME INTERSECTION.

Des théâtres d'enfants. Réfléxions à ce sujet.

QUATRIÈME SECTION.

I.

Des auteurs. — Le comité de lecture aux différents théâtres de Paris.

II.

Les auteurs à prime et les auteurs au rabais.— Les pièces commandées.—Les pièces imposées.—Les pièces jouées par autorité de justice. — Présomption favorable aux pièces qui ne sont pas jouées.

III.

Rapports des auteurs avec les directeurs et les acteurs.— Le foyer intérieur.

IV.

L'auteur privilégié aux différents théâtres de Paris.—Histoire de M. Scribe.

V.

Des collaborateurs. — Système d'amortissement envers les auteurs et les pièces.

VI.

Lecture d'une pièce aux acteurs et répétitions dans les différents théâtres de Paris.

VII.

Histoire d'une pièce.

VIII.

Une première représentation dans les différents théâtres de Paris.— Du public et de la claque aux premières représentations.

IX.

Des compositeurs de musique et de leur avenir. — Du monopole.—M. Auber.—M. Halevy.—M. Ad. Adam.—Mademoiselle Bertin et M. Berlioz.

X.

Du journalisme relativement au théâtre.—De l'indifférence

du public, des auteurs et des acteurs en matière de critique.—Le feuilleton et la réclame.—De la confusion des jugements.—M. Jules Janin.—MM. Merle, Rolle, H. Lucas et autres.—Des journaux spéciaux.

XI.

Appréciation individuelle des auteurs dramatiques vivants.

QUATRIÈME INTERSECTION.

De l'association des auteurs dramatiques.— Les traités de la commission des auteurs avec l'administration des théâtres.—Des traités particuliers.—De l'interdit jeté sur les théâtres.— Du cumul des priviléges.—Le théâtre de la Gaieté et la dissidence : jugement du tribunal de police correctionnelle.— Coalition.—Une assemblée générale des auteurs.—Élection des membres de la commission. — Des agents généraux des auteurs. — Droits des auteurs à Paris et en province.

CINQUIÈME SECTION.

I.

Le théâtre vis-à-vis du pouvoir.

II.

Du privilége des théâtres.— Du monopole.— De la concurrence.— De la liberté des spéculations.— De la subvention.

III.

De la censure.—De l'appel au ministre.—De l'appel au public.

IV.

Des lois existantes relativement au théâtre. — De la jurisprudence adoptée par les tribunaux. — De l'arbitrage de la commission des auteurs.

V.

De la propriété littéraire.—Du plagiat.

VI.

Du Conservatoire.—Ses avantages et ses vices.

VII.

Les théâtres d'élèves.— Les théâtres de la banlieue. — Le théâtre de l'hôtel de Castellane.—La comédie de société.

VIII.

Anecdotes relatives aux auteurs, aux directeurs et aux acteurs.

AVANT-PROPOS.

C'est le théâtre actuel, dans son ensemble et dans ses détails, avec ses auteurs, ses directeurs, ses acteurs, avec ses critiques, avec son public même, que nous nous proposons d'analyser. C'est le théâtre avec tout ce qu'il a de sérieux et de bouffon que nous allons offrir au lecteur, sans tenir aucun compte des réputations banales et des admirations de commande, selon la verité, ou, du moins, ce qui nous semble mériter ce nom, à notre époque, d'après ce que nous avons dit de l'histoire de cette spécialité, et d'après ce que nous pressentons de son avenir.

Le théâtre, comme un immense réseau jeté sur la France, rassemble tous les jours des citoyens d'un bout du pays à l'autre, et Paris, ce centre du monde intellectuel, est l'officine où se prépare le *pain quotidien* qui se distribue pour les agapes de notre âge, pour cette communion d'idées si nécessaire au peuple qui doit marcher, dans son unité, à la tête des peuples. Si l'on réfléchit aux mots que nous employons à dessein pour exprimer notre pensée, ou plutôt pour marquer le but que nous nous sommes tracé, on le comprendra par avance, ce n'est pas un pamphlet que nous écrivons. Avec l'intention de ne déguiser aucune vérité de cette vie du théâtre et de cette vie de théâtre, nous avons employé hardiment les noms propres; mais l'emploi des noms propres, vis-à-vis des contemporains, est une arme franche : l'auteur qui se nomme a le droit de nommer tout le monde. C'est, de plus, un moyen elliptique qui dispense parfois d'une longue phrase.

Sans haine et sans crainte, nous venons rendre témoignage dans le grand procès littéraire qui s'instruit chaque jour sous nos yeux; tous y sont alternativement accusés et jugés, et nous sommes soutenu dans l'audace de notre entreprise par la conscience de nos convictions et par la pensée que nous serons jugé à notre tour, sans doute pour notre instruction.

L'antagonisme et la concurrence, tels qu'ils s'exercent aujourd'hui, sont les suites inévitables des

révolutions qui, depuis un demi-siècle, ne nous ont pas laissé le temps de rien asseoir d'une manière solide. A ces deux fléaux, se joignent la dureté du cœur et la mauvaise foi, résultats de la nécessité d'être riche ; et il faut être déjà riche pour pouvoir faire fortune aujourd'hui. Le second million, a dit Jean-Jacques Rousseau, est moins difficile à gagner que le premier écu. Et de tous les moyens mis en usage pour se procurer ce premier écu, il n'en est pas qui semble plus facile que la carrière du théâtre; personne ne doute de rien à cet égard ; l'on devient auteur dès qu'on a résolu de le devenir. Attacher son nom à l'œuvre d'autrui, voler un proverbe à Carmortelle ou à Théodore Leclercq, disposer en scènes un roman tout dialogué, écrire sans penser ou penser sans but, voilà la marche suivie pour se faire vaudevilliste. C'est, avec de l'audace et de la souplesse, le moyen d'acquérir bientôt une position ; et dès qu'on l'occupe, il faut la défendre, les directeurs de spectacles se prêtant merveilleusement du reste à tout ce qui peut attirer le public en le trompant. On le comprend donc, tant que le pouvoir n'interviendra pas au nom de la morale publique pour faire cesser les scandales du théâtre, tout homme de sens et de cœur aura le droit de critiquer et de s'interposer entre le public et ceux qui l'exploitent. D'ailleurs, disons-le avec franchise, le courage à cet effet, s'il est blâmé comme mouvement de probité, sera peut-être admis comme cal-

cul, comme arme d'antagonisme et de concurrence ; car dans cette époque tout ce qu'on repousse au point de vue de l'honneur, on le pratique au point de vue de l'intérêt. Mais dès que la vérité peut surgir de la lutte, il importe de l'engager.

PREMIÈRE SECTION.

I

Le drame parlé.—
La tragédie.—La comédie.—La tragédie bourgeoise ou le drame.—La farce.

« Le spectacle est un mensonge ; il s'agit de le rapprocher de la plus grande vérité : le théâtre est un tableau ; il s'agit de rendre ce tableau utile, c'est-à-dire, de le mettre à la portée du plus grand nombre, afin que l'image qu'il présentera serve à lier entre eux les hommes par le sentiment victorieux de la compassion et de la pitié. Ce n'est donc pas

assez que l'âme soit occupée, soit même émue, il faut qu'elle soit entraînée au bien, il faut que le but moral, sans être trop caché ni trop offert, vienne saisir le cœur et s'y établir avec empire. » Voilà comment Mercier commençait, en 1773, son *Essai sur l'Art dramatique*, qui renferme des idées fort avancées; idées qu'on a mises à exécution de nos jours. Nous citons ce passage avant d'entrer en matière; car nous le regardons comme le texte que nous nous proposons de développer. Mercier parla en prophète à cette France qui cachait ses plaies sous des fleurs, qui s'étourdissait par des plaisirs; comme Jonas à Ninive, il ne fut pas écouté : il avait, en 1770, prévu la révolution française jusque dans ses détails (*L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*); mort en 1814, peut-être emporta-t-il dans la tombe de nouvelles prévisions.

Le drame est le texte et le but des spectacles. Il faut le regarder comme l'âme du théâtre, comme la partie intellectuelle, et, sous ce rapport, le prendre pour point de départ, ainsi que le commandent l'histoire et la logique. Par le mot générique *drame*, il faut entendre également toute œuvre destinée au théâtre, et toute action conçue pour la scène, ainsi que l'étymologie grecque en fait la loi.

Originairement, dans l'antiquité, le drame a été un récit parlé, alternant avec un chœur chanté en l'honneur des dieux; originairement, dans la société moderne, le drame fut un dialogue animé de gestes,

une idée mise en action, une croyance retracée par les faits sur lesquels elle se base, une œuvre toute pieuse, toute sociale ; sinon l'explication d'un mystère inexplicable, du moins une sorte de culte historique des plus saintes et des plus importantes vérités de la religion.

Aujourd'hui, le drame se sépare en deux grandes divisions bien distinctes : le drame parlé et le drame chanté, lesquelles se subdivisent et se réunissent ensuite en différentes fractions.

Ce sujet, on le sent, nous impose la marche didactique qui participe de son essence et de sa fonction.

LE DRAME PARLÉ.

Le geste et la voix sont les moyens d'expression par lesquels on agit sur les organes de la vue et de l'ouïe. Au théâtre, le geste et la voix font l'acteur, la vue et l'ouïe font le spectateur; et le drame, par le langage, lien naturel de la société, rassemble les citoyens pour les impressionner, en vertu d'une pensée, dans un but louable, selon leur intérêt personnel bien et dûment combiné avec l'intérêt général. Si le théâtre n'était pas ce triple effet du génie social, il faudrait le proscrire. Toutes les fois qu'il ne présen-

tera pas ce phénomène moral, il sera nécessaire de le ramener à sa seule fonction véritable: là est sa gloire et son utilité.

Notre intention est de nous borner à l'analyse du théâtre actuel; mais, on le comprend, pour arriver au but que nous nous proposons, celui de rendre à l'art dramatique tout son éclat, nous ne devons pas nous restreindre à une simple critique: l'histoire, dégagée du raisonnement philosophique, ne serait qu'une science sans application.

La parole distingue l'homme entre les animaux, le langage distingue les nations entre elles : le drame est donc une expression nationale de l'homme.

Avec notre théâtre, et d'après tout ce que nous savons de son influence morale dans le passé, le drame parlé semble le plus propre à émouvoir la foule, bien que le préjugé fasse croire qu'on parle aux yeux mieux qu'aux oreilles. Lorsqu'il est question de toucher le cœur et de contenir les passions, l'impression du langage par les sons qui animent quelquefois l'énergie des pensées, jusqu'à rendre la couleur des objets, excite une émotion bien plus vive, bien plus rapide, que la présence de l'objet même. D'un coup d'œil on a tout vu; un mot dit plus; un mot peut réveiller des idées et peupler l'imagination. Quelle que soit la situation de douleur dans laquelle un personnage est plongé, son aspect nous touchera difficilement jusqu'aux larmes; mais qu'il parle, qu'il s'explique sur le sujet de ses peines, qu'il en raconte

l'origine, la durée, et bientôt des pleurs mouilleront les yeux. C'est ainsi que le drame parlé produit tout son effet. La seule pantomime sans discours nous laissera presque tranquilles ; le discours sans le geste nous arrachera des larmes. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accents, et ce sont ces accents qui nous font tressaillir jusqu'au fond du cœur.

Le drame parlé, quand il offre une action, quand il présente des personnages et des objets devenus réels par l'imitation, malgré les conventions théâtrales, et le spectateur admet tout à cet égard dès qu'il consent à rester attentif, est donc ce que l'art dramatique peut concevoir de plus propre à l'exercice de sa fonction sociale. Il s'adresse également au cœur et à la raison, il pénètre dans tous les détails de la vie, dans tous les replis de la conscience ; il se prête aux mouvements de l'âme, à la peinture des passions, à la censure des vices ; il emploie tous les tons, toutes les formes du style : la poésie, dans ce qu'elle a de plus sublime ; le langage familier, dans ce qu'il a de plus naïf, lui servent au développement des caractères, à toutes les combinaisons de l'esprit humain, depuis les hardiesses d'expression de Corneille jusqu'aux molles insinuations de Marivaux, jusqu'aux subtilités pittoresques de Beaumarchais. La sentence voltairienne et le lazzi ingénieux de Florian y trouvent leur place. Racine y a donné une place à l'ode, et Molière en a fait l'école la plus variée de la science de l'homme.

C'est par le drame parlé que le théâtre français s'est élevé au-dessus de tous les autres théâtres, non-seulement en France, mais chez toutes les nations civilisées.

Le drame parlé se formule par la tragédie, la comédie, la tragédie bourgeoise ou le drame et la farce : il importe d'examiner quelle est aujourd'hui la situation de chacun de ces différents genres.

LA TRAGÉDIE.

Nous connaissons l'origine et l'histoire de la tragédie dans l'antiquité et chez les modernes. Nous savons que dans l'antiquité, renfermant une morale saine et propre à former des citoyens vertueux, elle rendait attentifs les citoyens d'Athènes, et les plus distingués d'entre eux, les Miltiade, les Aristide, les Cimon ; nous savons que chez les modernes, par Corneille, Racine et Voltaire, elle a été la prédication de deux siècles, l'enseignement et l'impulsion philosophiques au moyen desquels on a marché à la

rénovation sociale. Aristote, qui la regardait comme plus philosophique et plus instructive que l'histoire, semblait prévoir quelle serait sa fonction universitaire. Mais comment est-elle arrivée à n'être plus aujourd'hui qu'un monument historique muet et sans autre résultat que d'éveiller les souvenirs ? C'est qu'elle a produit tout l'effet qu'on en devait attendre. Cependant, ne nous bornons pas à cette réponse. Il importe moins de constater, pour ainsi dire, la disparition de cette aînée du théâtre que d'exposer les raisons naturelles de cette retraite forcée.

Ce n'est pas, hâtons-nous de le dire, qu'il manque d'hommes capables de concevoir et d'exécuter de bonnes tragédies ; c'est que le genre ne se prête pas assez aux nécessités du moment, pour répondre à l'impatience intellectuelle des spectateurs, et à l'impatience matérielle des auteurs dramatiques. On le sent, ce théorème demande une explication.

Les règles de la tragédie ont été posées tyranniquement par des chefs-d'œuvre; il n'est pas permis d'y rien changer. Le sacrilége à cet égard n'a produit que des ouvrages informes. Il faut donc accepter la tragédie pour ce qu'on l'a faite, ou la respecter comme l'arche sainte. Sublime, austère, dédaignant de plaire pour rester toujours dans la majesté de ses enseignements, exposant les malheurs et les crimes de l'humanité, pour rendre les hommes sages et vertueux, elle s'adresse plus à la nation en masse qu'à l'individu ; elle intéresse le peuple par l'effet des

passions des hommes à qui sont confiés les empires ; et ses deux grands ressorts, la terreur et la pitié, s'y exercent l'une par l'autre, l'une pour l'autre, dans le but d'amener les peuples et les rois à l'appréciation réciproque de leurs devoirs et de leurs droits ; les premiers, en se familiarisant avec l'idée abstraite du pouvoir ; les seconds, en réfléchissant sur la nécessité de ne pas abuser de leur autorité.

La tragédie française fut pour les rois ce que la tragédie grecque avait été pour les dieux, le prélude de l'hymne funéraire : les tragiques d'Athènes firent descendre les dieux sur le théâtre, les tragiques français y placèrent les rois, et dieux et rois avec leurs passions, avec leurs faiblesses, pour préparer la mission de Socrate et la révolution française. Après le meurtre juridique de Louis XVI, il n'y a pas de tragédie possible en France. Corneille, ce fier contempteur des potentats, avait dit :

Pour grands que soient les rois, ils ne sont pas moins hommes.

Pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose.

et Voltaire, ce précurseur du code civil, avait annoncé Napoléon par ce vers :

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux.

Que pourrait annoncer aujourd'hui la tragédie dans l'incertitude d'une société qui cherche son équilibre ?

La tragédie sous un fait historique pressent l'avenir et surtout menace le présent ; c'est seulement ainsi qu'elle répond à l'attente populaire. On ne menace pas ce qu'on ne saurait craindre, ce qui n'est pas fait, ce qu'on élabore ; il n'y a point d'avenir quand on n'a encore rien fondé.

La succession rapide des événements, des hommes, des choses, des idées, ne laisse pas le temps de concevoir et d'exécuter une œuvre sérieuse : elle arriverait trop tard. D'ailleurs l'accumulation des faits et des coups de théâtre, effet naturel de la pauvreté d'imagination, prouve clairement que l'esprit n'est plus apte à révéler les beautés poétiques, les vérités sociales qui soutiennent encore les grands maîtres. Les plus belles tragédies ne fourniraient pas un seul acte à nos dramaturges : quand on n'a rien à dire au public, on entasse les faits. Mais il est rare qu'on revoie deux fois les pièces dont les événements seuls forment le mérite ; tandis qu'on trouve toujours, à chaque audition d'une tragédie de Corneille, de Racine et de Voltaire, quelques beautés de détail qu'on n'avait pas aperçues, comme aux plus riches partitions des grands compositeurs de musique.

Évidemment le sublime du genre tragique ne peut se manifester qu'au milieu d'institutions fortes qui ont eu de grandes périodes, qui ont formé des mœurs, qui ont établi un point de départ pour de nouveaux changements. Aujourd'hui si nous sentons

renaître notre admiration et notre sympathie pour les chefs-d'œuvre tragiques, c'est par l'effet de la lassitude bien naturelle qu'on éprouve pour le vague de notre politique; c'est par l'effet d'une sorte de dégoût pour des œuvres dramatiques nouvelles, qui ne disent rien du passé, rien du présent, rien de l'avenir, qui se bornent à entretenir la foule dans toutes ses erreurs. On comprend aujourd'hui ce que nos pères ont admiré. La nullité des œuvres actuelles nous force à l'admiration des œuvres du passé. D'ailleurs dans un moment où le sentiment religieux excite vivement la jeunesse, où les questions politiques préoccupent les hommes faits, où quelques regrets contristent les vieillards, il est naturel que tous reviennent également, par un effort rétroactif, aux tragédies de Corneille, de Racine et de Voltaire, pour y trouver, à l'aide d'une jeune actrice, un charme que la maturité du talent de Talma ne parvenait pas toujours à produire. Les prédispositions du public font seules les grands succès. Au milieu des partis, dans les querelles civiles, avec des dévouements pour ou contre la royauté, par l'amour de la patrie, *Cinna* et *les Horaces* sont des tragédies qui semblent répondre aux idées du jour, mieux que toutes les innovations modernes. *Athalie* est une œuvre admirable pour quiconque s'élevant à l'idée de Dieu, voudra y voir la religion dans sa puissance. C'est que là tout est enseignement pour le souverain, pour le peuple, pour le prêtre, pour le guer-

rier ; et l'on ne s'étonne plus de l'indifférence du public pour les tragédies nouvelles, dès qu'on s'étonne des poétiques richesses des tragédies des siècles passés.

Voltaire, dût-on l'accuser de partialité pour la tragédie, quoiqu'il ait réussi dans presque tous les genres de littérature, Voltaire, à propos de l'*Iphigénie* de Racine, s'écrie : « O véritable tragédie ! beauté de tous les temps et de tous les lieux ! Malheur aux barbares qui ne sentiraient pas jusqu'au fond du cœur ce prodigieux mérite ! » En écrivant ces lignes prévoyait-il notre époque, le patriarche qui sut continuer la mission du grand Corneille et celle de Racine, en donnant au théâtre une importance plus générale et mieux sentie ?

Une autre observation qui prouve notre faiblesse momentanée, ou pour mieux dire, le peu de cas que nous faisons du théâtre comme moyen d'éducation sociale, c'est la manière dont l'amour est employé dans la tragédie, comme dans toute espèce de pièces de théâtre : il semble être aujourd'hui l'unique but de l'œuvre dramatique. Ce n'est pas que Voltaire, Racine et Corneille n'aient emprunté son secours comme lien de leurs ouvrages, comme ressort, comme base du sentiment le plus général et le mieux compris, comme une sorte de point de mire, car si l'on en excepte *Athalie*, *Mérope*, *la Mort de César* et quelques autres tragédies, où l'amour ne joue aucun rôle, il règne d'ordinaire dans les pièces

les plus sévères, il se mêle aux affaires d'État, aux conspirations, aux intérêts les plus sacrés, aux événements les plus terribles. Mais il fallait qu'il en fût ainsi; le théâtre s'empreint des mœurs d'une nation, et d'une époque; il n'exerce d'influence qu'en répondant aux sympathies, aux idées des spectateurs. Et si l'on se rappelle quelles étaient les mœurs de la France à l'époque de la Fronde quand Corneille fondait le théâtre; quelles étaient celles de la cour sous Louis XIV; celles de la nation quand Louis XV subissait le joug de Cotillon II et de Cotillon III, on comprendra que l'amour devait être partout, dans *Polyeucte*, dans *Mahomet*, comme le texte qui amène des résultats moraux, qui produit des sentiments forts et généreux; texte qui sert de prétexte à d'innombrables beautés de détail, nourriture intellectuelle que l'auditoire adapte à son goût, à ses facultés, à ses besoins; et c'est là le véritable but du théâtre en rapport avec la marche sociale.

Voltaire pose, comme une règle de poétique, que la passion de l'amour ne doit être subordonnée à aucune autre dans une tragédie, quand elle s'y trouve. C'était une grande habileté de proclamer ún tel principe, et une excellente tactique de le mettre en œuvre. L'amour devenait le passe-port des vérités qu'il fallait répandre; il protégeait la philosophie, il menait au but politique. Plus tard même, ce fut au libertinage que Beaumarchais dut avoir recours pour donner au théâtre son influence morale.

Mais l'amour pour lui-même, et la littérature pure, telle qu'on a voulu la borner, en faisant de M. de Bernis le type littéraire du dix-neuvième siècle, c'était perdre l'art, c'était dégoûter le public du théâtre sérieux, c'était aplanir la route pour le genre monstrueux et tout matériel que MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas ont, un moment, fait prévaloir. Mettre la chaleur du sang à la place du sentiment qui préoccupe la société, c'est rétrograder moralement au delà du tombereau de Thespis, c'est réduire le théâtre, qui prit naissance au culte de Bacchus, à n'être plus qu'une cérémonie païenne en l'honneur de Vénus; c'est méconnaître le mouvement palingénésique qui tend à effectuer de nouveaux progrès.

Il n'y a plus de culte pour la tragédie, parce que chez l'auteur le tempérament paralyse l'action de l'âme. C'est sous ce point de vue qu'il faut regarder les conceptions extravagantes par lesquelles le Théâtre-Français remplaçait la véritable tragédie, avant les débuts de mademoiselle Rachel. La violence du sang seule révèle les auteurs d'*Hernani* et de *Caligula*. Un tempérament plus froid s'est signalé par les bâtardes et froides tragédies de M. Casimir Delavigne et de M. Ancelot : *Louis XI, les Enfants d'Édouard, une Famille au temps de Luther, Maria Padilla*, où l'imitation du genre anglais et allemand et l'imitation du genre français se trouvent confondues et mêlées, sans qu'il en résulte

rien de neuf et d'instructif pour l'esprit, rien de sérieux et de touchant pour le cœur. Si l'auteur ne parle que pour parler, si le changement de formes n'ajoute pas à la faiblesse de la pensée, il est préférable cent fois de s'en tenir aux chefs-d'œuvre. Corneille, Racine et Voltaire sont encore plus jeunes que nos auteurs actuels, plus près de nous par le sentiment et par la vérité des mœurs qu'ils peignent, non avec des costumes, mais historiquement, par les caractères. Dans *les Horaces*, dans *Sertorius*, dans *Britannicus*, tout respire les mœurs romaines. Le sentiment chrétien colore tout dans *Tancrède*. Il contraste heureusement dans *Zaïre* et dans *Alzire*, avec des religions moins avancées. La vérité historique est observée dans *Adélaïde du Guesclin*. Et partout et toujours le but philosophique du théâtre est d'enseigner par les détails, sinon par le sujet. Quand Racine peint la passion de *Phèdre, c'est Vénus tout entière à sa proie attachée;* dans *Andromaque*, mêmes dieux, mêmes lois : les sentiments et les mœurs sont de l'époque. Mais quand M. Alexandre Dumas veut peindre les mœurs chrétiennes et notre histoire, *Charles VII chez ses grands vassaux*, par exemple, il n'est vrai ni au point de vue du sentiment, ni au point de vue des mœurs, et nulle intention philosophique ne nous frappe dans cette *Andromaque* travestie. Il y a vérité du costume peut-être, mais cela ne suffit pas. Le but moral était mieux senti, quand Lekain jouait, avec des

costumes ridicules, les héros du vieux répertoire.

La tragédie aujourd'hui est impossible, faute de sympathie, faute de but : quand nous quittons le théâtre après la représentation des tragédies de M. Casimir Delavigne, et nous le citons comme le premier entre tous, quel sentiment éprouvons-nous, après l'éloge de quelques vers bien faits? aucun. Sa première œuvre tragique et ses premières Messéniennes étaient empreintes d'un sentiment d'indépendance qui lui valut sa renommée.

D'où vient que son ministre avec impunité
Ose porter atteinte à notre liberté ?

Ces deux vers firent le succès des *Vêpres siciliennes*. Mais aujourd'hui, la réputation semble dispenser de rien faire d'utile, et par ce mot nous entendons ce qui seconde l'esprit dans ses tendances. Pour M. Casimir Delavigne, il ne s'agit plus de conquérir, mais de conserver : expression littéraire de la politique gouvernementale; il occupe le théâtre comme une entrave pour quiconque aurait la velléité de faire une bonne et vraie tragédie, s'il y avait des comédiens assez dégagés du puéril amour de soi-même pour la comprendre, pour la recevoir et pour la représenter, et des censeurs assez aveugles pour la laisser passer.

La tragédie moderne, disons-le, comme l'*ultima ratio* de l'indifférence publique à son égard, ne sau-



rait être une sorte de prophétie menaçante, ainsi qu'elle le fut dans le dernier siècle, car elle doit résumer l'humanité par des types élevés, et ces types sont difficiles à trouver dans l'histoire, selon le but de l'époque actuelle; et ce but, évidemment, est de reconstruire une société. Qu'on cherche des héros pour exprimer cette idée, et peut-être redonnera-t-on à la scène l'importance qu'elle eut jadis. Mais le théâtre se prête moins à formuler des théories qu'à critiquer les directeurs sociaux, épuisés dans leurs moyens et dans leurs ressources, parceque les forces s'usent plus promptement à comprimer qu'à seconder.

Aujourd'hui, dans le travail social, pour l'élaboration de ce grand arcane, qu'on nomme l'avenir, l'idée se divise, fonctionne par des spécialités, et c'est encore une des raisons qui rendent impossible le retour de la tragédie dans son acception la plus large, au point de vue de l'éducation publique. Le véritable poëte tragique doit être philosophe, c'est-à-dire, historien, homme d'État, versé dans la science des hommes et des choses. Mais le philosophe doué de la faculté de mesurer d'un coup d'œil les temps qui ne sont plus, que l'instinct et l'amour de l'humanité occupent par des œuvres profondes où tout est rappelé, où tout est prévu, n'aperçoit pas, du haut de sa pensée, ce petit temple, foyer d'intrigues et d'agitations, nommé *le Théâtre-Français;* il dédaigne cette forme

tragique dont on ne comprend plus le mythe, et cette expression qui a perdu sa voix, son accent, son geste, sa parole, et l'auteur qui spécule sur des vers muets qu'un acteur récite en aveugle, qu'un spectateur écoute en sourd. La philosophie ne sanctionne plus l'œuvre, et l'œuvre est morte-née. L'historien que l'étude a initié aux secrets des siècles par la chaîne des événements, ne veut pas se prêter aux caprices d'un comédien, aux exigences du public; il ne veut pas lutter avec l'ignorance et le mauvais goût d'un auteur à la mode; il se borne à des narrations instructives. La tragédie que la connaissance de l'histoire ne soutient pas par la vérité des faits, des caractères et des mœurs, n'est qu'un roman dialogué, sans importance pour la foule. Le citoyen qui a consacré son temps aux affaires du pays n'oserait plus occuper ses loisirs par la conception et l'exécution d'une tragédie : tout ce qu'il sait de la science de gouverner ne profitera pas à la foule sous l'application d'un théâtre. On a tellement avili le théâtre par la nullité des productions dramatiques, qu'un esprit sérieux s'en éloigne dans la crainte de nuire à la gravité de son caractère. Ajoutons que l'auteur tragique ne doit pas rompre le cercle tracé pour l'unité d'action, l'unité d'intérêt, l'unité de lieu; qu'il ne doit pas détruire cette admirable convention de la solennité du langage et du mouvement qui place le genre au-dessus de tous ceux qui appartiennent à la scène, ainsi que l'épopée est au-

dessus de tous les récits, comme une œuvre destinée aux peuples et aux rois, conçue uniquement pour donner de grandes leçons, pour faire réfléchir sur des résultats qui intéressent les nations.

En résumé, si le poëte tragique, l'acteur et les spectateurs ne sont pas à la hauteur du genre et n'y peuvent atteindre, il y faut renoncer, du moins pour des ouvrages nouveaux. Les richesses du vieux répertoire suffiront à quiconque sait comprendre la tragédie, jusqu'au jour où les besoins nouveaux auront fait éclore l'artiste qui formulera le drame de l'avenir.

LA COMÉDIE.

Le Théâtre-Français dut à la tragédie son importance première, grâce au mâle génie de Corneille; Molière vint la consolider et lui donner ses droits à l'admiration de tous les pays et de tous les siècles, par la comédie, qu'il sut porter si haut, que ses ouvrages suffiraient seuls à la gloire littéraire de la France.

Avec la comédie, ce n'est plus à la nation que le théâtre s'adresse, c'est à l'homme individuel; c'est avec lui qu'il parle, c'est avec lui qu'il raisonne; et quand les individus qui forment la nation l'entendent, ils ne l'oublient plus.

La tragédie fait mouvoir les rois, ces grands ressorts de la destinée des peuples; la comédie peint l'homme avec ses vices, ces grands ressorts de la destinée individuelle. La moralité de la tragédie est appréciable et applicable, comme celle de l'histoire, au point de vue élevé de la gloire de tous, dans un intérêt collectif. La moralité de la comédie est d'une application et d'une appréciation partielles dans un intérêt particulier; elle frappe au cœur de chacun, et n'attend pas qu'on lui ouvre pour y pénétrer jusque dans les replis les plus secrets : tous les détails de la vie privée y sont tracés d'après l'observation. Le poëte comique, pour faire la peinture de l'esprit humain, doit aller au fond des consciences, y chercher la vérité, puis l'exposer à tous les regards, sous le masque d'un ridicule; son art est de traduire, par l'imitation parfaite d'un travers fugitif, cette nature qui ne change point; son but est de corriger l'homme qui doit disparaître pour l'amélioration de la société qui reste toujours. Ainsi, précepteur du citoyen, il emploie tous les moyens qui lui sont en aide pour l'éloge et la satire; il tient en main la férule et *le prix*. Mais pour qu'il enseigne, il faut qu'il étudie, il faut qu'il sache, et la science du cœur humain fait seule la force du philosophe moraliste qui se croit appelé à rendre les hommes attentifs dans la carrière que Molière a ouverte et qu'il a fermée, ainsi qu'on l'a souvent répété.

On a quelquefois aussi agité la question de savoir

si la comédie était un art plus difficile à traiter que l'art de la tragédie, et lequel des deux genres il fallait placer au-dessus de l'autre. La proposition est restée sans réponse. Il n'est jamais difficile de faire une œuvre médiocre, une tragédie sans but philosophique, une comédie sans observations, sans caractères et sans critique de mœurs; il est toujours difficile de réussir en remplissant toutes les conditions imposées à un genre quel qu'il soit. Quant à la question de suprématie, l'histoire l'a rendue insoluble. Chez les modernes comme chez les anciens la tragédie est venue la première, mais la comédie a exercé sur la foule une influence aussi forte, à son point de vue, que son aînée l'exerçait au sien. Chargées de conduire au même but par des moyens différents, l'une et l'autre sont arrivées au sublime dans *Athalie* et *le Misanthrope*, laissant bien loin en arrière les spectateurs, stupéfaits de ce qu'ils ne pouvaient comprendre. Il fallait que les esprits eussent le temps d'étudier, de réfléchir et de comparer, pour qu'ils arrivassent à sentir les beautés de ces deux chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Molière, obligé de défendre lui-même ses meilleures pièces ou de les soutenir par des farces, *le Misanthrope*, *Tartufe* et *les Femmes savantes;* Racine, attristé de la chute de *Britannicus*, et de l'indifférence publique pour *Athalie*, sont des exemples du danger qu'il y a souvent à se mettre trop au-dessus du parterre. Mais dût-on rester un moment sans être apprécié, il n'en

faut pas moins planter comme l'octogénaire de la Fontaine. La foule en vient tôt ou tard à la vérité; elle pardonne au génie en l'admirant. Il faut bien qu'il en soit ainsi, pour soutenir le courage des hommes de cœur qui écrivent dans l'intérêt du public plus que dans le but de faire une prompte fortune. De nos jours, les faiseurs de comédies n'ont point à craindre le sort de Molière, et nous doutons qu'on revienne jamais des jugements qui ont été portés sur *l'Ambitieux* et sur *les Indépendants* de M. Scribe, et sur *la Popularité* de M. Casimir Delavigne. Ces deux *auteurs dramatiques* semblent avoir le privilége de l'exploitation du Théâtre-Français; mais le premier se borne à étendre en trois actes ou en cinq le genre du vaudeville, dans lequel il a obtenu des succès mérités; et le second, dans la crainte de s'exposer à n'être pas compris du public, du moins on est autorisé à le croire, et de dépasser le parterre, n'arrive jamais à son niveau; mais n'anticipons sur rien à leur égard.

S'il n'y a plus de comédie aujourd'hui, ce n'est pas que nous soyons sévères à ce point de regarder encore *le Bourgeois gentilhomme, le Malade imaginaire, M. de Pourceaugnac, les Fourberies de Scapin, le Médecin malgré lui,* comme des farces, ainsi qu'on osa l'écrire dans les deux derniers siècles; mais c'est que, timides, craintifs, réservés, prudents, par l'effet de l'hypocrisie des institutions, nous ne pouvons plus critiquer sans froisser les susceptibilités

chatouilleuses des gouvernants. Cependant aujourd'hui égaux devant la loi, les Français ne sont plus divisés en trois classes; mais on n'attaque plus un ridicule qu'il ne soit en relief dans la représentation nationale. Maintenant on ne touche plus à la bourgeoisie que la noblesse ne rougisse; on ne s'égaye plus sur la noblesse que la bourgeoisie ne s'alarme. L'égalité a confondu nobles et vilains; mais le taux du cens électoral établit des distinctions, et la liberté ne permet pas au poëte ce que le despotisme de Louis XIV non-seulement laissait passer, mais protégeait ouvertement contre tous. Le despote eut raison contre ses courtisans; et quand, après la représentation du *Bourgeois gentilhomme*, froidement écoutée, le goût du monarque rassurait l'auteur consterné, il n'était plus permis de trouver la pièce mauvaise. La tyrannie a quelquefois du bon.

Molière eut le champ libre pour élever la comédie jusqu'à être une chaire d'enseignement, de philosophie, de morale : attaqué, il se défendit sur la scène, qu'il transforma pour sa cause en barreau comique. Il répondit par *la Critique de l'École des femmes* à toutes les critiques auxquelles il avait été en butte, au nom de ce pédantisme étroit qui ne voit que les règles de l'art et non la fonction. Et dans *l'Impromptu de Versailles*, petite pièce composée pour la cour, et dont Louis XIV se divertit beaucoup, il y règle tous ses comptes avec ses ennemis, et c'est là qu'il se fait dire : « Quoi toujours des marquis! » et qu'il

répond : « Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. »

Voyons quelles gens aujourd'hui nous pouvons assimiler aux marquis de la cour de Louis XIV, ayant le droit de venir frapper à la porte du roi, et de dire, « Crions nos deux noms à l'huissier, afin qu'il nous appelle ; » et sachons s'il nous sera permis de les mettre à la scène. D'abord on ne laisserait jamais dire sur un théâtre *qu'il se passe tous les jours des choses assez plaisantes dans l'antichambre du roi*, ainsi que Molière se le fait dire à lui-même dans cette charmante petite comédie de *l'Impromptu de Versailles*. Puis, si nous remplaçons les marquis par les députés, par les pairs, par les officiers d'état-major ou de la garde nationale, par des membres d'un corps quelconque, jamais on ne nous laissera passer les moindres traits de satire de la valeur innocente de ceux-ci : « Il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace. » — « Mon Dieu ! ce n'est point là le ton d'un marquis : il faut le prendre un peu plus haut ; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière pour se distinguer du commun. »

Et lorsqu'on réfléchit à ce passage de la même pièce : « Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde, et s'il faut qu'on l'accuse d'avoir songé à toutes les personnes où l'on peut trouver les défauts qu'il peint, il faut, sans doute, qu'il ne fasse plus de comédies. » On comprend naturellement que cette justification de l'auteur de *l'École des femmes* est une accusation portée contre notre époque, soit qu'elle touche sur le pouvoir qui défend de faire, soit sur l'auteur qui ne sait pas faire, soit sur le public qui n'exige pas impérieusement que l'on fasse, selon le but moral du grand maître.

Molière, on l'a dit avec justice, est de tous les temps; il a écrit pour l'homme social, tant qu'il durera; aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il soit possible de faire l'histoire et la critique de la comédie avec lui seul. On trouve toujours à le citer; et si nous n'avons pas de comédies aujourd'hui, ce n'est pas, révérencieusement parlant, que les ridicules manquent, c'est que lui seul n'est pas là pour les saisir et les flageller du trait de sa verve comique. Qu'il vive encore, au moins par le noble désir de l'imiter, et cet autre passage de *l'Impromptu* aura tout le mérite de l'à-propos : « Mais, dis-moi, chevalier, crois-tu pas que ton Molière est épuisé maintenant, et qu'il ne trouvera plus de matière pour... ? — Plus de ma-

tière ! Eh ! mon pauvre marquis, nous lui en fournirons toujours assez, et nous ne prenons guère le chemin de nous rendre sages, pour tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes ? Eh ! sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché ? » Alors vient, comme dans l'inimitable scène du cercle du *Misanthrope*, une série de portraits qui font autant d'honneur au peintre qui les traçait qu'à cette cour polie qui savait les écouter et rire aux dépens des originaux.

Si nous nous dégageons assez de l'égoïsme général qui seconde à présent tout ce qui comprime le naturel et la vérité, soutiens indispensables de la comédie, nous verrons en effet que ce n'est pas le ridicule qui manque à l'auteur comique, mais la bonne volonté pour le signaler, et peut-être aussi le talent nécessaire ; nous verrons surtout que le talent ne peut se manifester vis-à-vis des obstacles presque invincibles qui surgissent de tous côtés dès qu'un homme de bon vouloir annonce la moindre velléité de prendre pour modèle le courageux Molière, dès qu'il se sent inspiré contre les vices, dès qu'il veut parler au nom de la société. Il n'est pas permis de faire mieux ou autrement que ceux qui semblent avoir *soumissionné* l'opinion publique dans l'intérêt politique du pouvoir dont ils sont les appuis. Il n'est pas permis de se dévouer même à une idée littéraire dès qu'elle est saine, dès qu'elle

s'accorde avec le naturel et la vérité : pour que nos grands hommes exploitent sans trouble le public, pour qu'ils aient l'éclat que la politique s'accommode de leur laisser, et pour que les vices de notre époque ne soient pas eux-mêmes inquiétés dans la douce paix dont ils jouissent, il n'y a plus de comédie, il n'y a plus de poëte comique. N'essayez pas la comédie de Dancourt, elle ne trouvera pas de grâce, car elle est vraie dans sa bouffonnerie ; celle de Picard elle-même ne serait plus tolérée : tout ce qui est peinture du vice est exclu en faveur du crime ou du libertinage, et si, dans la carrière qu'on ouvre, on fait la guerre aux mots, l'indulgence est grande pour les choses. Voilà les causes de l'état actuel du théâtre.

Cependant écoutons Molière : « Si l'emploi de la comédie, » dit-il dans la préface de *Tartufe,* « est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres, et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions, mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule. » Et s'adressant au roi : « Sire, » dit-il dans le premier placet pré-

senté à Louis XIV pour obtenir la représentation de *Tartufe,* « le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer, par des peintures ridicules, les vices de mon siècle ; et comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites, et mît en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique. Je l'ai faite, sire, cette comédie, etc. » C'est donc avec bonheur, avec orgueil qu'on acquiert cette certitude que l'auteur du *Misantrophe* et de *Tartufe,* ce génie si universellement admiré, avait la conscience de sa mission, qu'il agissait sciemment, en philosophe pratique, qu'il combinait son art dans un but social, comme tout moraliste doit le faire. Ce n'est pas seulement un noble instinct qui lui indiquait ses sujets et les vices qu'il devait reprendre, mais la réflexion, la méthode même ; car, avant d'attaquer le scélérat qui se couvre du masque de la vertu, il avait montré l'honnête homme, que l'excès du bien rend ridicule. Molière, qui peignait l'homme de tous les temps

pour vouloir corriger son siècle, donnait une leçon à tous les auteurs comiques qui viendraient après lui ; il savait tout de la comédie, son histoire et sa puissance ; il envisageait de haut la question du théâtre. « Je ne puis pas nier, disait-il, qu'il n'y ait eu des Pères de l'Église qui ont condamné la comédie ; mais on ne peut pas nier aussi qu'il n'y en ait eu qui l'ont traitée un peu plus doucement. Ainsi l'autorité dont on prétend appuyer la censure est détruite par ce partage ; et toute la conséquence qu'on peut tirer de cette diversité d'opinions en des esprits éclairés des mêmes lumières, c'est qu'ils ont pris la comédie différemment, et que les uns l'ont considérée dans sa pureté, lorsque les autres l'ont considérée dans sa corruption et confondue avec tous ces vilains spectacles qu'on a eu raison de nommer des spectacles de turpitude. — J'avoue qu'il y a eu des temps où la comédie s'est corrompue. Et qu'est-ce que dans le monde on ne corrompt point tous les jours ? Il n'y a chose si innocente où les hommes ne puissent porter du crime, point d'art si salutaire dont ils ne soient capables de renverser les intentions, rien de si bon en soi qu'ils ne puissent tourner à de mauvais usages. La médecine est un art profitable, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons ; et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes. La philosophie est un présent du

ciel; elle nous a été donnée pour porter nos esprits à la connaissance d'un Dieu par la contemplation des merveilles de la nature, et pourtant on n'ignore pas que souvent on l'a détournée de son emploi, et qu'on l'a occupée publiquement à soutenir l'impiété. »

Après qu'on a lu ces passages, comprend-on bien l'auteur du *Misanthrope*, forcé de faire *le Médecin malgré lui*, pour amener la foule à sa sublime prédication? N'a-t-il pas écrit à l'avance l'histoire de la comédie pour les deux siècles qui allaient ajouter à sa gloire? Est-ce un vil flatteur, un ignorant bouffon, un homme cupide d'argent, un écrivain vaniteux, qui parle ainsi, qui demande qu'on approuve les pièces de théâtre *où l'on verra régner l'instruction et l'honnêteté?* Et si l'on réfléchit à ce qu'on a fait aujourd'hui du théâtre, de la comédie comparée par Molière à la médecine, *art profitable;* si l'on cherche par quels moyens les auteurs essayent de guérir les maux moraux de notre époque, ne verra-t'on pas clairement qu'on en a fait *un art d'empoisonner les hommes?* qu'on l'a détournée de son emploi, comme souvent la philosophie, qu'on l'a occupée à soutenir l'impiété? N'y a-t-il plus de vices, ou n'a-t-on plus d'yeux pour les voir et de courage pour les flétrir? Ne saurait-on plus rire des *Tartufe*, des *Jourdain*, des *Marquis*, des *Précieuses*, des *Femmes savantes*, des *Célimène*, des *Avares*, des *Sganarelle*, des *Dandin* et des *Scapin* de nos jours? Faut-il les ménager parce qu'ils exercent des fonc-

tions politiques, administratives? parce qu'ils sont en haut, en bas, à côté de toutes choses? N'en doit-on plus rire parce qu'ils sont électeurs, éligibles et élus? parce qu'ils ont des épaulettes de garde national, le manteau de la pairie? parce qu'ils font des lois, parce qu'ils jugent en cour d'assises et en conseil de discipline? parce qu'ils trônent dans *un premier Paris*, dans un feuilleton, dans une commission littéraire, à la banque, à la bourse, au comptoir, au corps de garde ou ailleurs? Est-ce le Molière qui manque ou le Louis XIV? M. Scribe a fait *la Camaraderie*, nous le savons; mais nous savons aussi que la fonction politique de ce membre de l'Académie est d'empêcher toute œuvre de théâtre sérieuse, morale, de conviction, d'importance et de critique sociale. Le vaudeville de M. Scribe est fin et ne touche que l'épiderme; la comédie de Molière va au fond des choses. M. Scribe est précisément pour la comédie l'*eunuque du sérail qui ne fait rien et nuit à qui veut faire*. Ce serait là toute sa science, s'il n'était destiné à nous maintenir dans l'égoïsme léthargique qui convient à notre ordre de choses, et à jeter de l'éclat sur *ce spectacle de turpitude*, selon l'expression de Molière, qui nous prive d'avoir un théâtre où la comédie serait ce qu'elle doit être, le miroir de la société, l'expression de ses mœurs, la satire de ses vices.

On objectera sans doute à tout ce que nous avons dit, les inconvénients qui accompagnent toute chose

de ce monde. Nos mœurs sont toutes politiques, dira-t-on, on ne saurait les satiriser sans s'exposer à remuer les haines et les discordes civiles. — Le gouvernement est donc bien mal assis sur les institutions s'il doit s'effrayer des résultats de la comédie? Les meneurs de la convention dirigeaient le théâtre selon leurs vues, mais s'inquiétaient peu des haines et des discordes; le journalisme parle haut et fort pour remuer les haines et les discordes, et nous ne voyons pas que l'émeute, ce drame dans la rue, se dénoue autrement que par le triomphe de la force gouvernementale, après un procès devant la cour des pairs. S'il fallait voir les inconvénients, on ne tenterait jamais rien pour moraliser dans toute direction. Molière a-t-il renoncé à jouer *Tartufe*, parce que des gens puissants se trouvaient exposés à être reconnus dans ce personnage? « Les marquis, les précieuses, les cocus et les médecins, dit Molière, ont souffert doucement qu'on les ait représentés; et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux. Mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie, ils se sont effarouchés d'abord, et ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces, et de vouloir décrier un métier dont tant d'honnêtes gens se mêlent. » Et s'adressant au roi : « Ce n'est pas l'intérêt de Dieu qui peut les émouvoir, ils l'ont assez montré dans les comédies qu'ils ont souffert qu'on ait jouées tant de fois en public sans en dire le

moindre mot. Celles-là n'attaquaient que la piété et la religion, dont ils se soucient fort peu : mais celle-ci les attaque et les joue eux-mêmes ; et c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir. Ils ne sauraient me pardonner de dévoiler leurs impostures aux yeux de tout le monde. » Qu'on change les noms, les époques, les travers ; que Tartufe soit un faux-monnayeur en politique, au lieu de l'être en dévotion, et prévoyons ce que seraient les choses, aujourd'hui qu'on veut bien paraître ridicule, pour avoir le droit de ne pas paraître méchant. — Tout est bien différent, dira-t-on ; nous ne sommes plus au temps où la majesté royale avait tant de prestiges qu'elle recevait une sorte de culte, non-seulement dans la personne du roi, mais encore dans tout ce qui l'entourait. On n'aurait pas osé concevoir la pensée de faire la moindre allusion au système suivi par le gouvernement, on n'avait pas avili la royauté par la caricature ; on n'en était pas encore venu au point de dénigrer, comme aujourd'hui, les choses par les hommes et les hommes par les choses ; on ne sentait pas la nécessité d'être sévère vis-à-vis des écrivains, dans le but de conserver chez les masses le respect dû aux princes et aux fonctionnaires publics. — Soit : deux révolutions, fruits naturels de la culture de l'esprit et de la maturité des esprits, n'avaient pas émancipé la France, n'avaient pas transformé les serfs en citoyens, n'avaient pas changé les droits et les devoirs. Mais parce qu'on défait les rois, parce qu'on

les fait, s'ensuit-il qu'il ne faille plus fronder les ridicules, plus exciter contre les vices la vindicte générale? Parce que nous contribuons tous, plus ou moins, à la chose publique, s'ensuit-il que nous perdions notre droit d'examen et de critique? Parce qu'un plus grand nombre de citoyens participent au pouvoir, faut-il ne point voir les travers et les abus des hommes? Devons-nous être moins libres sous l'empire d'une constitution qui garantit l'égalité, la liberté, et les droits qui découlent de ces deux principes, que ne l'étaient les hommes de talent sous le despotisme d'un seul? On respectait Louis XIV, qui protégeait Molière contre tous. « Il est très-assuré, sire, » écrivait l'auteur de Tartufe au grand roi, « qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si les tartufes ont l'avantage. » Mais le poëte en livrant l'hypocrisie à la risée des bons esprits, ne craignait pas d'être sifflé, parce qu'il disait hautement au chef de l'État: « Puissé-je, au retour d'une campagne si glorieuse (1667), délasser Votre Majesté de ses conquêtes, lui donner d'innocents plaisirs après de si nobles travaux, et faire rire le monarque qui fait trembler toute l'Europe! » Si Louis XIV n'eût pas été Louis XIV, peut-être Molière aurait-il eu la fantaisie de rire à ses dépens, peut-être le satiriste eût-il retourné sa phrase, et fait trembler le monarque qui faisait rire toute l'Europe. Les choses sont ce qu'on les fait, et d'ordinaire il se trouve toujours un homme qui a mission de les faire ce qu'el-

les doivent être. Au poëte courageux, il fallait le grand roi. Molière, protégé par Louis XIV, ne fut pas courtisan, quoi qu'on en ait pu dire, et ce fut encore un trait de génie; Louis XIV, protecteur de Molière, se montra, quoi qu'on en ait pu dire, roi spirituel, et c'est bien quelque chose, quand on naît pour régner *quand même*. D'ailleurs, si l'on se rappelle ce que les ennemis les plus acharnés de Molière écrivaient contre lui, on se prend d'une admiration plus grande pour Molière, pour Louis le Grand, pour le siècle, et par contre-coup d'une sorte de honte involontaire pour notre époque, pour nos gouvernants et pour nos auteurs. Écoutons Visé, qui ne prétendait à rien moins qu'à soulever toute la noblesse de France contre Molière, et à le rendre coupable du crime de lèse-majesté, comme l'observe la Harpe.

« Pour ce qui est des marquis, ils se vengent assez par leur *prudent* silence, et font voir qu'ils ont beaucoup d'esprit en ne l'estimant pas assez pour se soucier de ce qu'il a dit contre eux. Ce n'est pas que *la gloire de l'État* ne les eût obligés à se plaindre, puisque c'est tourner le *royaume* en ridicule, railler *toute la noblesse*, et rendre méprisables, non-seulement à *tous les Français*, mais encore à *tous les étrangers*, des noms éclatants pour qui l'on devrait avoir du respect. » Il serait impossible de mieux faire connaître l'importance qu'eut Molière sur son siècle, que par ces paroles, d'autant moins suspectes qu'el-

les sont dictées par la haine. Ainsi, tous les étrangers, tous les Français, toute la noblesse, le royaume, la gloire de l'État, obligeaient les marquis à se liguer contre Molière; mais les marquis sont prudents.

« Quoique cette faute ne soit pas pardonnable, continue Visé, elle en renferme une autre qui l'est bien moins, et sur laquelle je veux croire que la prudence de Molière n'a pas fait réflexion. Lorsqu'il *joue toute la cour*, et qu'il n'épargne que l'auguste personne du roi, que l'éclat de son mérite rend plus considérable que celui de son trône, il ne s'aperçoit pas que cet incomparable monarque est toujours accompagné des gens qu'il veut rendre ridicules; que ce sont eux qui forment la cour, que c'est avec eux qu'il se divertit, que c'est avec eux qu'il s'entretient, et que c'est avec eux qu'il donne la terreur à ses ennemis. C'est pourquoi Molière devrait plutôt travailler à nous faire voir qu'ils *sont tous des héros,* puisque le prince est toujours au milieu d'eux, et qu'il en est nommé le chef, que de nous en faire voir des *portraits ridicules*.

« Il ne suffit pas de garder le respect que nous devons au *demi-dieu* qui nous gouverne, il faut *épargner* ceux qui ont le glorieux avantage de l'approcher, il ne faut pas jouer ceux qu'il honore de son estime. » Qu'eût été Molière, s'il eût suivi le conseil du courtisan Visé? s'il eût épargné toute la cour autant que l'auguste personne du roi? s'il eût fait des héros de tous ceux qui approchaient le demi-dieu?

Molière serait resté ce que sont forcément aujourd'hui nos faiseurs de comédies. Mais ce qu'il y a de plus singulier, dit la Harpe, à propos de ce passage de Visé, c'est que le même auteur, qui voulait armer tout à l'heure contre Molière tous les grands seigneurs du royaume, leur reproche de l'encourager, de lui *fournir* même des *mémoires;* ce qui était arrivé, en effet, pour la comédie des *Fâcheux*. « Molière apprit, dit-il, que les gens de qualité ne voulaient rire qu'à leurs dépens; qu'ils étaient les plus dociles du monde, et qu'ils voulaient qu'on fît voir leurs défauts en public. » Eh! oui, M. Visé, voilà précisément ce que Molière avait deviné, et ce dont vous ne vous seriez pas douté. Il a découvert que la comédie était un miroir de la vie humaine, où personne n'était fâché de se voir, pourvu qu'il y pût voir ses voisins, parce que l'amour-propre se sauve dans la foule, et que chacun s'amuse aux dépens de tous les autres.

Sommes-nous donc si différents de nos prédécesseurs, aujourd'hui que l'émancipation nous a tous élevés au rang de la noblesse, que nous ne puissions plus nous amuser du tableau de nos travers! N'avons-nous des gens de qualité que les défauts? Et depuis que nous avons usé de la souveraineté nationale, ne voulons-nous que des flatteurs? Faut-il donc que les personnages de comédie soient tous des héros, qu'ils ne puissent pas être ridicules, parce que nous faisons partie du demi-dieu actuel? Il y

aurait vraiment une excellente comédie à faire avec la docilité de nos auteurs comiques, en face de la comique prudence de nos gouvernants. M. Pigeon n'est *ridiculisable* qu'en pesant du poivre ; dès qu'il passe l'uniforme pour se rendre au bal de la cour ou au collége électoral, il devient *épargnable* comme l'auguste personne du roi. Serait-ce que les institutions ne sont pas plus solides ni plus durables que les individus qui les soutiennent? Serait-ce qu'on craigne *une comédie qui décriât les hypocrites, et mît en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistiquée?* Quoi qu'il en soit, si la comédie n'est plus possible, c'est-à-dire permise, fermez les théâtres.

Mais, dira-t-on, les théâtres sont utiles pour occuper et pour contenir la foule. — Pour occuper et pour contenir la foule, vous l'énervez, vous la démoralisez. Cette fausse politique ne vous sauvera pas. Quand Molière n'est pas au théâtre, avec la foule, sans danger, au contact de la raison publique, sous la sauvegarde du bon goût, sur la foi d'un nom propre, pour la gloire des lettres, il se sert de moyens insuffisants, quelquefois indignes, pour pénétrer secrètement, mystérieusement, auprès du citoyen isolé, sous la forme d'un pamphlet, avec le crayon qui popularise la caricature, et Molière se fait *Charivari*.

Pour traiter spécialement de la comédie, nous avons emprunté à Molière, à Louis XIV, l'autorité de leur renommée, et nous pensons être compris dans notre intention, comme nous méritons de l'être par le choix du moyen.

Mais ne quittons pas ce sujet sans extraire de l'*Histoire de Molière,* par M. Taschereau, un passage qui peut servir de résumé à nos éloges comme à nos critiques : « Plus d'un trait des *Fâcheux* fait reconnaître le poëte comique : il est une scène comique qui décèle le philosophe. Molière, concevant les services que l'auteur dramatique peut rendre à la société, seconda dans cette pièce (*les Fâcheux*) les efforts de son roi pour abolir la barbare coutume du duel. Les édits de Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV, n'avaient pu détourner les Français de s'égorger pour un mot équivoque, ou même de se charger de la vengeance d'un tiers ; notre auteur essaya de proscrire par le ridicule ce préjugé, qui avait résisté aux lois, en faisant, dans ses *Fâcheux*, refuser un duel par un homme d'une valeur reconnue. « *Cet exemple*, dit l'auteur de l'*Éloge de Mo-* « *lière* (Chamfort), *n'apprendra-t-il point aux poë-* « *tes quel emploi ils peuvent faire de leurs talents*, « *et à l'autorité quel usage elle peut faire du génie ?* » — Que de regrets excite l'avertissement placé à la tête de cette production ! « Le temps viendra, y dit « Molière, de faire imprimer mes remarques sur les « pièces que j'aurai faites. » Une mort prématurée

l'empêcha d'exécuter ce travail, qui, certes, eût pu servir de poétique à la comédie. Peut-être nous eût-il révélé le secret de son art, cet immortel génie qui, depuis un siècle et demi, est resté sans rival, comme il avait été sans modèle.

LA TRAGÉDIE BOURGEOISE OU LE DRAME.

Si l'on ne fait plus ni tragédies, ni comédies, selon le préjugé des deux derniers siècles, et celui-là du moins était fondé sur la raison, en revanche, ce qu'on nommait autrefois la *tragédie bourgeoise,* ou la *comédie mixte,* et ce que nous appelons aujourd'hui le *drame,* ne nous manque pas. Il faut en convenir, on semble confondre tous les genres dans celui-là, sans toutefois leur ôter l'étiquette prétentieuse sous laquelle on les présente au public, avec une intrépidité bien remarquable, comme si *Valérie* avait un rapport quelconque avec la plus triste des

pièces de Molière, de Regnard ou de tout autre comique ; comme si le *Louis XI* de M. Casimir Delavigne ressemblait en aucune façon à la tragédie la moins austère de Corneille, de Racine ou de Voltaire. Nous ne citons que nos beaux génies.

Le théâtre est toujours de l'opinion dominante, a dit M. Villemain. Si l'axiome est vrai, faut-il crier contre le drame ou contre l'opinion dominante qui nous afflige ainsi ? Nous voudrions en vain révoquer en doute cette assertion, par amour-propre de citoyen, surtout par justice pour notre société, et prouver que le théâtre actuel n'est pas l'expression des idées qui font l'opinion et qui l'occupent. Mais les faiseurs de pièces ne songent qu'au lucre, le fait est évident ; c'est sous le point de vue de l'argent qu'ils sont de l'opinion en quelque sorte dominante ; car on ne peut nier que le besoin d'argent ne subordonne toutes les opinions individuelles et ne forme à la rigueur une opinion presque générale. Cependant, une sorte de pudeur oblige de protester contre cette prédisposition à l'intérêt pécuniaire, et de rappeler les tentatives faites au nom de l'esprit humain et du progrès des lumières, pour ramener l'homme à des sentiments plus dignes du dix-neuvième siècle et de l'avenir social. *Il faut être riche* est la maxime du plus grand nombre, nous ne saurions en disconvenir ; mais les hommes au-dessus du vulgaire n'en font pas à tout prix l'unique condition de leurs travaux intellectuels, l'unique but de leur

existence. Malheureusement pour ce qui concerne le théâtre, il en est peu, même il n'en est peut-être pas, qu'on puisse citer dans cette généreuse exception, et le mot de M. Villemain est trop exact.

On veut gagner de l'argent, on veut le gagner facilement et vite, et l'on fait des drames.

Avant comme après un grand changement social, la politique passe dans la littérature, pour le commencer et pour le finir. Le mouvement philosophique du dernier siècle, qui n'était que de la politique anticipée, a donné naissance au drame, et le drame serait aujourd'hui entièrement de politique d'application, si le pouvoir n'était intéressé à lui donner une autre direction au moyen du privilége dont il dispose à son gré, ainsi que nous le verrons plus tard.

La révolution française est-elle finie par la révolution de juillet? C'est peut-être ce que le théâtre dirait hautement par le drame, si le théâtre était libre; mais de la solution de cette question dépend l'avenir du théâtre au point de vue de sa gloire et de sa prospérité. Tant que la société française ne se sentira pas assise sur des institutions solides, il n'y aura pour elle qu'un pêle-mêle profitable seulement à quelques-uns; tant qu'elle ne se sera pas de nouveau placée à la tête des nations, l'ordre général ne donnera pas assez de garantie pour qu'il y ait une littérature exempte de politique, une tragédie telle que Corneille et Racine l'ont conçue pour le progrès

des nations, une comédie telle que Molière l'entendait pour le perfectionnement des individus. Quand les esprits s'insurgent secrètement, les genres se confondent : c'est ce que nous prouve l'histoire du drame.

La religion et l'antiquité avaient fondé le théâtre du dix-septième siècle; au dix-huitième le théâtre devait faire la guerre aux anciens et à la religion : peut-être n'y avait-il pas moyen d'avancer sans cela. Lamotte avait protesté contre les femmes, contre la poétique avec ses unités et ses exigences; Lachaussée avait écrit des comédies larmoyantes; et, pour analyser le cœur des femmes, le *néologue* Marivaux, selon la qualification de Voltaire, introduisait un genre intermédiaire qui n'est ni le drame d'aujourd'hui, ni la comédie d'autrefois, lorsque Diderot, se déclarant l'apôtre de la liberté de penser, octroya *sa poétique fausse pour un genre faux*, ainsi que M. Villemain l'a dit en Sorbonne. Mais pour Diderot, pour aller à son but, avec ses intentions, il ne s'agissait que d'un moyen; le moyen était bon s'il produisait les résultats espérés. Diderot, homme du peuple, élevé par les jésuites, comprenant que la comédie de Molière est presque impossible, après l'effort de le Sage par *Turcaret*, de Piron par *la Métromanie*, et de Gresset par *le Méchant*, Diderot voulut aider Voltaire dans la fonction du théâtre, idole du temps, à laquelle on croyait et qu'on prenait au mot; Diderot créa le drame.

Si l'on se rappelle dans quelle situation se trouvaient alors les esprits, loin d'accuser Diderot, on sentira toute l'importance de l'innovation, malgré les inconséquences qu'on reproche à l'innovateur. Diderot sentait trop vivement, embrassait trop de choses, vivait trop vite, pour être toujours bien conséquent : c'était *la poule aux idées*. D'autres pouvaient couver après lui. Nous pouvons juger par l'humeur du docteur Bartholo, dans le *Barbier de Séville*, combien les drames contrariaient les esprits opposés à tout ce qui préparait le changement social : « Qu'a-t-il produit (le siècle) pour qu'on le loue? Sottises de toute espèce : la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie et les drames! »

Au milieu du dix-huitième siècle les mandements et la censure n'étaient qu'une forme de servitude; au fond, l'esprit d'indépendance animait tout pour influer sur l'opinion. Voltaire avait été chercher en Angleterre, non le scepticisme, car Bayle l'avait propagé en France; non la liberté, car elle était la base de l'unité française, mais la liberté de tout dire. Aussi l'Encyclopédie devenait-elle le levier au moyen duquel Diderot, avec une activité infatigable, renversait tous les obstacles opposés à cette liberté d'expression, prélude de toutes les autres libertés que nous devions conquérir. Il regarda le théâtre comme la parole accentuée de sa grande pensée, et

le drame comme un texte pour sa prédication ; il affirma la philosophie de Locke, la théorie des sensations, et, dans ce but, avec ce moyen, la bourgeoisie et la prose vinrent remplacer l'aristocratie du langage et celle des conditions sociales. Mais pour ne pas compromettre son système, il ménagea avec prudence les transitions, laissant aux imitateurs, qui ne manquent jamais, le soin d'entreprendre et d'oser dans cette nouvelle voie. Ses prévisions se réalisèrent : Saurin, Sedaine et Beaumarchais l'y suivirent pour le dépasser et le surpasser.

Saurin imita une tragédie anglaise : dans cette imitation, c'était encore en vers que s'exprimaient les personnages ; mais ces personnages n'étaient plus des héros et des rois ; *monsieur Beverley* ruine sa femme, sa sœur et ses enfants ; nous voilà bien loin des Atrides. C'est un tableau frappant et vrai des effets les plus funestes que puisse produire la malheureuse passion du jeu ; c'est la vie ordinaire, agitée par le désordre, tel qu'il peut nous atteindre ; c'est la misère de tout le monde avec les mouvements de l'âme, ainsi que nous pouvons les ressentir quand cette misère touche les êtres qui nous sont chers. Il y avait dans ce drame des émotions qui justifièrent sa réussite. A la manière guindée des *Sermons du révérend père Lachaussée,* comme le disait si comiquement Piron, succédait là une véritable tragédie bourgeoise, et la route s'ouvrait au genre mixte, frayée par le succès. Mais c'était à Sedaine qu'il était

réservé de faire le drame, tel que nous l'entendons aujourd'hui, tel que Diderot l'avait rêvé, mieux qu'il ne l'effectua par ses deux essais. L'instinct dramatique fit de Sedaine maçon, l'auteur du *Philosophe sans le savoir*. « Ce drame, dit M. Villemain dans son cours de littérature, marque le dix-huitième siècle ; il y a tout de cette époque, la réalité et l'esprit romanesque. La révolution des mœurs paraît dans l'importance qu'a prise le commerce, et dans le bon sens un peu fastueux du principal personnage. Cette pièce annonçait l'émancipation de la bourgeoisie en France ; et en même temps elle offrait une sorte de poésie bourgeoise, pour ainsi dire, le sérieux de la passion dans une jeune fille de boutique, l'enthousiasme dans un comptoir. Là remontent beaucoup de choses de nos mœurs actuelles ; là commence la transformation même de la société. — Un critique célèbre, la Harpe, a vivement attaqué la philosophie des opéras-comiques de Sedaine. Mais d'abord cette philosophie est excellente sur plusieurs points, lorsqu'elle attaque des préjugés de vanité ou des barbaries de législation. Et puis ce qui nous importe, dans l'histoire littéraire, c'est le fait même que blâme la Harpe, cette popularité dramatique donnée à des idées de réforme sociale, et cette philosophie qui agit par le vaudeville comme par l'Encyclopédie. » C'est ce qu'avait voulu Diderot.

D'ailleurs, n'oublions pas d'en faire la remarque, tout porte à croire que Sedaine, en combinant son

drame du *Philosophe sans le savoir*, si plein d'émotions vives et naturelles, voulait mettre à profit ce que Chamfort avait dit de la scène du duel, des *Fâcheux*, dans l'éloge de Molière : *L'exemple apprenait au poëte quel emploi il pouvait faire de ses talents, mais non pas à l'autorité quel usage elle pouvait faire du génie.* On sait que le véritable titre de la pièce de Sedaine était *le Duel*, titre que la police ne voulut pas permettre. Le drame et la comédie doivent conduire au même but par des moyens différents.

A cette opinion de M. Villemain, émise en Sorbonne, et nous engageons nos faiseurs actuels de drames et de vaudevilles à la méditer, si nous opposons celle du *célèbre critique* qu'on a surnommé *le capucin la Harpe*, on comprendra que le temps, en dégageant des préventions ou des intérêts personnels, permet une appréciation plus saine, plus libre des faits, et un jugement plus juste. La Harpe écrivait après la révolution en haine de la philosophie. M. Villemain est un des hommes qui l'ont remise en culture. Le premier tremblait encore de ce qui s'était passé sous ses yeux; le second examinait sans crainte, et prononçait avec autorité devant la jeunesse, c'est-à-dire pour l'avenir. L'un avait écrit en vers des tragédies et même des drames, *Philoctète*, *Mélanie*, *Barnevel*; l'autre jugeait les faits par leurs résultats, en philosophe et non en juge et partie. Mais examinons ce qu'écrit la Harpe sur le genre du

drame. « Il emploie, comme la tragédie proprement dite, la pitié et la terreur; mais il est toujours près des deux écueils bien plus à craindre là que dans la tragédie, et bien plus difficiles à éviter, le romanesque des événements et l'atrocité ou la bassesse des caractères. Il n'a de la tragédie ni la dignité des personnages, ni l'apparcil de la représentation, ni l'intérêt attaché aux grands événements, aux noms célèbres, aux révolutions des empires, aux mœurs des peuples, à la majesté de la chose publique, ni par conséquent la pompe de style convenable à ces grands objets : il ne peut donc guère s'élever jusqu'à ce sublime qui est de l'essence de la tragédie. Privé de toutes ces ressources, il se soutient sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt. La morale dans le drame est rapprochée du commun des hommes, et propre à toutes les conditions, et l'on peut opposer cet avantage à celui de la tragédie, qui est d'instruire ceux de qui dépend le sort des autres hommes. » Cette appréciation critique du drame est la confirmation du but que s'était proposé Diderot par sa poétique, comme s'il eût prévu qu'un temps viendrait où *ceux de qui dépend le sort des hommes*, sortiraient du *commun des hommes*, où la morale serait la même pour les gouvernants et pour les gouvernés, où il serait important de donner aux idées de réforme sociale *la popularité dramatique*, ainsi que le reçonnaît M. Villemain, en allant au fond des choses. Du

reste, au point de vue de la forme, la Harpe a été prophète en écrivant : « Fécond pour les mauvais écrivains, ce genre sera toujours le plus borné pour le talent supérieur qui sait juger et choisir un sujet. S'il y a des exceptions à la théorie générale que je viens d'exposer, elles ne seront que pour lui, et celui qui a du génie peut en mettre partout.—Et s'il y a quelque chose au monde de singulièrement aisé, c'est un drame médiocre en prose : aussi n'y a-t-il rien de si commun. » Nous sommes à ce sujet, et par l'expérience de tous les jours, de l'avis du célèbre critique.

Après Diderot et Sedaine vint Beaumarchais, cet homme dont le nom seul suffit pour nous rendre attentifs, tant il a sanctionné de choses bonnes et mauvaises. L'auteur du *Mariage de Figaro* fit deux drames avant de donner le *Barbier de Séville*. Son caractère le portait à brusquer la renommée comme la fortune; aussi fut-ce au théâtre qu'il consacra ses premiers essais littéraires. Le drame que Diderot venait de mettre à la mode lui offrait un moyen de réussir, et, en 1767, il fit jouer *Eugénie*, qui obtint un grand succès. *Les deux Amis*, qui suivirent cette pièce, furent moins bien accueillis. Mais le parterre, qu'une révolution de papier-monnaie n'avait pas encore initié aux opérations de bourse, s'ennuya d'un ouvrage fondé sur ces bases financières, et dont le nœud est formé par une banqueroute. Un plaisant s'écria : « J'y suis pour mes trente sous, » et ce mot devint l'arrêt de condamnation de la pièce.

Une telle cause de chute serait aujourd'hui une cause de succès, et le disciple comme le maître, Beaumarchais comme Diderot, précurseurs, auraient subi le malheur de venir trop tôt, si l'Encyclopédie et *le Mariage de Figaro* n'étaient pas venus les consoler et les soutenir dans leurs tentatives.

Beaumarchais fit précéder *Eugénie*, à l'impression, d'un *Essai sur le genre dramatique*. C'est encore aujourd'hui le meilleur plaidoyer en faveur du drame. Écoutons Beaumarchais dans ce mémoire qui devança de longtemps ses fameux mémoires. « Je n'ai point le mérite d'être auteur, dit-il pour entrer en matière; le temps et les talents m'ont également manqué pour le devenir : mais il y a environ huit ans que je m'amusai à jeter sur le papier quelques idées sur le drame sérieux ou intermédiaire entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante. De plusieurs genres de littérature sur lesquels j'avais le choix d'essayer mes forces, le moins important peut-être était celui-ci; ce fut par là même qu'il obtint la préférence, etc. — Peu de temps après, M. Diderot donna son *Père de famille*. Le génie de ce poëte, sa manière forte, le ton mâle et vigoureux de son ouvrage, devaient m'arracher le pinceau de la main; mais la route qu'il venait de frayer avait tant de charmes pour moi, que je consultai moins ma faiblesse que mon goût. » Après avoir rapporté tout ce que les ennemis du drame répandaient contre ce genre, il *ose* répondre. *Oser*, sous la plume de Beau-

marchais est un mot qui provoque le rire. « Le génie, curieux, impatient, toujours à l'étroit dans le cercle des connaissances acquises, dit-il, soupçonne quelque chose de plus qu'on ne sait; agité par le sentiment qui le presse, il se tourmente, entreprend, s'agrandit; et, rompant enfin la barrière du préjugé, il s'élance au delà des bornes connues.—Est-il permis d'intéresser un peuple, au théâtre, et de faire couler ses larmes sur un événement tel, qu'en le supposant véritable, et passé sous ses yeux entre des citoyens, il ne manquerait jamais de produire son effet sur lui? — Il est de l'essence du genre sérieux d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante, toutes choses égales d'ailleurs. — Dans la tragédie l'on n'arrive à la catastrophe que par l'empoisonnement, l'assassinat, l'inceste ou le parricide. Les larmes qu'on y répand quelquefois sont pénibles, rares, brûlantes; elles serrent le front longtemps avant que de couler. Il faut des efforts incroyables pour nous les arracher, et tout le génie d'un sublime auteur y suffit à peine. D'ailleurs les coups inévitables du destin n'offrent aucun sens moral à l'esprit. Quand on ne peut que trembler et se taire, le pis n'est-il pas de réfléchir? Si l'on tirait une moralité d'un pareil genre de spectacle, elle serait affreuse, et porterait au crime autant d'âmes, à qui la fatalité servirait d'excuse, qu'elle en découragerait de suivre le chemin de la

vertu, dont tous les efforts dans ce système ne garantissent de rien. S'il n'y a pas de vertus sans sacrifices, il n'y a point aussi de sacrifices sans espoir de récompense. Toute croyance de fatalité dégrade l'homme, en lui ôtant sa liberté, hors laquelle il n'y a nulle moralité dans ses actions. — Le véritable intérêt du cœur, la vraie relation est toujours d'un homme à un homme, et non d'un homme à un roi. Aussi, bien loin que l'éclat du rang augmente en moi l'intérêt que je prends aux personnages tragiques, il y nuit au contraire. Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, et plus son malheur a de prise sur mon âme. « Ne serait-il pas « à désirer (dit Rousseau) que nos sublimes auteurs « daignassent descendre un peu de leur continuelle « élévation, et nous attendrir quelquefois pour l'hu« manité souffrante, de peur que n'ayant de la pitié « que pour des héros malheureux, nous n'en ayons « plus pour personne? » Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome? »

On sent que dans l'insurrection générale des esprits un tel écrit dut produire l'effet qu'en espérait l'auteur. Nous n'en citons malheureusement que de courts passages, afin de pouvoir le suivre dans tous ses raisonnements. D'ailleurs, nous pensons qu'on nous saura bon gré de rappeler à la mémoire des idées qui sont encore aujourd'hui très-utiles à méditer, non pour faire prévaloir le drame sur la tragé-

die et la comédie, ce qui n'est plus nécessaire, mais pour faire comprendre toute l'importance du seul genre dont on se sert sous tant de noms différents. Remarquons-le d'ailleurs, pour bien comprendre Beaumarchais, il faut surtout se souvenir que pendant l'espace d'un siècle entier, nombre d'écrivains tragiques et comiques s'étaient usés, affaiblis dans la concurrence et par l'imitation, Voltaire excepté, et qu'on en était arrivé à Dubelloy pour la tragédie, et à Marivaux pour la comédie : *Gabrielle de Vergy* et *le Jeu de l'amour et du hasard* peuvent justifier toutes les tentatives qui tendent à frayer une route nouvelle. Poursuivons : « La gaieté légère nous distrait; elle tire en quelque façon notre âme hors d'elle-même, et la répand autour de nous; on ne rit bien qu'en compagnie. Mais si le tableau gai du ridicule amuse un moment l'esprit au spectacle, l'expérience nous apprend que le rire qu'excite en nous un trait lancé, meurt absolument sur sa victime, sans jamais réfléchir jusqu'à notre cœur. — Nous le voyons arriver dans la plupart des pièces comiques; à la honte de la morale, le spectateur se surprend trop souvent à s'intéresser pour le fripon contre l'honnête homme, parce que celui-ci est toujours le moins plaisant. (Ne croirait-on pas que Beaumarchais a vu jouer *Bertrand et Raton?*) Mais si la gaieté des scènes a pu m'entraîner un moment, bientôt, humilié de m'être laissé prendre au piége des bons mots ou du jeu théâtral, je me retire mé-

content de l'ouvrage et de moi-même. La moralité du genre plaisant est donc ou peu profonde ou nulle, ou même inverse de ce qu'elle devrait être au théâtre. Il n'en est pas ainsi de l'effet d'un drame touchant puisé dans nos mœurs. — On demande si le drame sérieux ou tragédie domestique doit s'écrire en prose ou en vers. Par cette question, je vois déjà qu'il n'est pas indifférent de l'écrire d'une ou d'autre manière, et c'est beaucoup. — L'exemple de M. de Lamotte, quoiqu'un peu étranger à la question, ne servira pas moins à y répandre un grand jour. L'essai malheureux qu'il fit de la prose dans son OEdipe entraîne beaucoup d'esprits, et les porte à se décider en faveur des vers. D'un autre côté, M. Diderot, dans son admirable ouvrage sur l'art dramatique, se décide pour la prose, mais seulement par sentiment, et sans entrer dans les raisons qu'il a de la préférer. — Puisque M. de Lamotte voulait rapprocher son langage de celui de la nature, il ne devait pas choisir le sujet tragique de son drame dans les familles de Cadmus, de Tantale ou d'Atrée et Thyeste. — Mais le genre sérieux, qui tient le milieu entre les deux autres, devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus légère liberté contre le langage, les mœurs ou le costume de ceux qu'il met en scène. — Le genre sérieux n'admet donc qu'un style simple, sans fleurs ni guirlandes; il doit tirer toute sa beauté du fond de la texture, de l'intérêt et de la marche

du sujet. — Sa véritable éloquence est celle des situations.»

Ces citations, faites, non pas au hasard, mais dégagées de ce qui leur donne une force logique, par ce qui les précède et par ce qui les suit, pourront cependant suffire au lecteur pour prouver que la question du théâtre n'est pas dans celle des genres, mais tout entière dans celle du but. Le théâtre pour le théâtre, et non dans le but de moraliser la nation, est quelque chose de tellement absurde aujourd'hui, qu'on ne conçoit le public qui tolère les pièces nouvelles sous quelque dénomination de genre qu'elles paraissent, et les auteurs qui les font, que comme des victimes du système corrupteur des gouvernants. Nous ne blâmons pas la critique dont le regard se porte sur l'œuvre dramatique pour examiner si elle est faite, en tant que tragédie, comédie ou drame, selon les règles du sens commun, poétique inexorable de tous les pays et de tous les temps, mais nous ne comprenons pas qu'elle se borne là. Une pièce ne saurait être une bonne pièce seulement parce qu'elle satisfait aux règles imposées pour les genres; Molière, Diderot et Beaumarchais l'ont bien prouvé par leurs écrits et par leur influence : Molière, en posant le droit et le fait à l'entrée de la carrière; les deux autres, en exerçant le droit, en propageant le fait, avec des moyens adaptés aux besoins de leur temps. Hommes du peuple, tous trois se montrèrent révolutionnaires dans la

noble acception du mot, c'est-à-dire, des éducateurs sociaux.

Il y avait chez Beaumarchais une conviction bien admirable en faveur du drame : après l'immense succès du *Barbier de Séville*, des *Mémoires* et du *Mariage de Figaro*, toutes choses si comiquement gaies ; après la révolution qu'il avait hâtée ; après la terreur, conséquence forcée, dont tous les hommes devaient souffrir, dans quelque parti qu'ils fussent ; après une proscription de quatre années, l'auteur de *la Mère coupable*, drame représenté en 1792 et repris en 1797, Beaumarchais, faisait précéder la seule édition de cette pièce qui la donnât ce qu'il l'avait faite, de réflexions en guise de préface, comme il l'avait fait pour ses autres ouvrages. Beaumarchais a toujours quelque chose à dire au public, dans l'intérêt général, à quelque propos que ce soit. « Les larmes qu'on verse au théâtre sur des maux simulés, qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. On est meilleur quand on se sent pleurer On se trouve si bon après la compassion ! » Quel nouveau langage ! Comme on sent tout de suite que les temps sont changés ! Ce n'est plus le facétieux et incisif Figaro qui fronde, qui rit des hommes et des choses, c'est l'homme du genre sérieux. « Peut-être ai-je attendu trop tard, dit-il, pour achever cet ouvrage terrible (*la Mère coupable*) qui me consumait la poitrine et devait être écrit dans la force de l'âge. Il m'a tourmenté bien longtemps ! Mes deux comé-

dies espagnoles ne furent faites que pour le préparer. Depuis, en vieillissant, j'hésitais de m'en occuper: je craignais de manquer de force. Et peut-être n'en ai-je plus à l'époque où je l'ai tenté! Mais enfin je l'ai composé dans une intention droite et pure: avec la tête froide d'un homme et le cœur brûlant d'une femme, comme on l'a pensé de Rousseau. J'ai remarqué que cet ensemble, cet *hermaphrodisme* moral, est moins rare qu'on ne le croit. — Au reste, sans tenir à nul parti, à nulle secte, *la Mère coupable* est un tableau des peines intérieures qui divisent bien des familles; peines auxquelles, malheureusement, le divorce, très-bon d'ailleurs (c'est écrit sous le directoire), ne remédie point. Quoi qu'on fasse, ces plaies secrètes, il les déchire au lieu de les cicatriser. Le sentiment de la paternité, la bonté du cœur, l'indulgence, en sont les uniques remèdes. Voilà ce que j'ai voulu peindre et graver dans les esprits. — Les hommes de lettres qui se sont voués au théâtre, en examinant cette pièce, pourront y démêler une intrigue de comédie fondue dans le pathétique d'un drame. Ce dernier genre, trop dédaigné de quelques juges prévenus, ne leur paraissait pas de force à comporter ces deux éléments réunis. *L'intrigue,* disaient-ils, est le propre des sujets gais, c'est le nerf de la comédie; on adapte *le pathétique* à la marche simple du drame, pour en soutenir la faiblesse. Mais ces principes hasardés s'évanouissent à l'application, comme on peut s'en convaincre en s'exerçant dans

les deux genres. L'exécution plus ou moins bonne assigne à chacun son mérite ; et le mélange heureux de ces deux moyens dramatiques, employés avec art, peut produire un très-grand effet ; voici comment je l'ai tenté, etc. — Ainsi la *comédie d'intrigue* soutient la curiosité, marche tout au travers du *drame*, dont elle renforce l'action sans en diviser l'intérêt ; ainsi marche le double plan que l'on peut appeler complexe. — Une telle action dramatique peut s'appliquer à tous les temps, à tous les lieux, où les grands traits de la nature, et tous ceux qui caractérisent le cœur de l'homme et ses secrets, ne seront pas trop méconnus. — Diderot, comparant les ouvrages de Richardson avec tous ces romans que nous nommons *l'histoire*, s'écrie, dans son enthousiasme pour cet auteur juste et profond : *Peintre du cœur humain, c'est toi seul qui ne mens jamais !* Quel mot sublime ! Et moi aussi, j'essaye encore d'être peintre du cœur humain ; mais ma palette est desséchée par l'âge et les contradictions. — Que si ma faible exécution nuit à l'intérêt de mon plan, le principe que j'ai posé n'en a pas moins toute sa justesse. Un tel essai peut inspirer le dessein d'en offrir de plus fortement concertés. Qu'un homme de feu l'entreprenne, y mêlant, d'un crayon hardi, *l'intrigue* avec *le pathétique !* Qu'il broie et fonde savamment les vives couleurs de chacun ! Qu'il nous peigne à grands traits l'homme vivant en société, son état, ses passions, ses vices, ses vertus, ses fautes et ses malheurs, avec la vérité

frappante que l'exagération même, qui fait briller les autres genres, ne permet pas toujours de rendre aussi fidèlement ! Touchés, intéressés, instruits, nous ne dirons plus que le drame est un genre décoloré, né de l'impuissance de produire une tragédie ou une comédie. L'art aura pris un noble essor ; il aura fait encore un pas. — O mes concitoyens, vous à qui j'offre cet essai, s'il vous paraît faible ou manqué, critiquez-le, mais sans m'injurier. Lorsque je fis mes autres pièces, on m'outragea longtemps pour avoir osé mettre au théâtre ce jeune Figaro, que vous avez aimé depuis. J'étais jeune aussi, j'en riais. En vieillissant, l'esprit s'attriste, le caractère se rembrunit. J'ai beau faire, je ne ris plus quand un méchant ou un fripon insulte à ma personne, à l'occasion de mes ouvrages ; on n'est pas maître de cela. »

Nous n'avons pu résister à citer longuement Beaumarchais ; il en résulte toujours un profit ou un plaisir. D'ailleurs, que pourrions-nous ajouter sur le drame après tout ce qu'on vient de lire ? Le disciple de Diderot a commencé sa carrière littéraire par l'*Essai sur le genre sérieux*, et l'a finie par cette terrible pièce, qui a nécessité cette dernière explication de l'auteur du *Mariage de Figaro*, et par laquelle il a voulu prouver que *tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant, finit toujours par être bon, quand l'âge des passions s'éloigne*, *et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père ;* — que *le tartufe de la probité est plus dangereux*

que le tartufe de la religion, parce qu'*il a l'art profond de s'attirer la confiance de la famille entière qu'il dépouille. C'est celui-là qu'il fallait démasquer.*

De tout ce que nous avons rassemblé d'idées sur le drame, si l'on y réfléchit, on arrivera naturellement à conclure que le drame est partout aujourd'hui, quelles que soient du reste les prétentions individuelles des auteurs; non pas que nous les blâmions en cela, car tous les moyens nous semblent bons quand les intentions sont pures, quand elles tendent à inspirer les idées morales qui font naître dans le cœur de l'homme des sentiments de sympathie pour le bien et d'antipathie pour le mal, et principalement quand les œuvres nous montrent le bien dans tout ce qui profite au plus grand nombre, dans tout ce qui relie chaque individu au but commun, et le mal dans tout ce qui produit l'effet contraire.

A ce point de vue, nous pourrions apprécier ici les œuvres modernes *drame-tragédie*, *drame-comédie* et *drame* tout court, si nous n'avions plus tard l'occasion de nous livrer à cette analyse dans l'appréciation individuelle des auteurs dramatiques vivants.

LA FARCE.

Il n'y a plus de farces aujourd'hui sur notre théâtre, c'est-à-dire qu'on est beaucoup trop fier pour donner ce nom à aucune pièce, quelque pitoyablement bouffonne qu'elle soit. Qu'importe le nom!

Quand Molière parcourut la France en jouant *le Docteur amoureux*, *les trois Docteurs rivaux*, *le Maître d'école*, *le Médecin volant* et *la Jalousie de Barbouillé*, ces canevas italiens n'étaient considérés que comme des farces. Plus tard, après avoir joué

avec sa troupe ambulante devant le prince de Conti, présenté au roi et à la reine par *Monsieur*, il eut l'honneur de représenter devant la famille royale, au Louvre, la tragédie de *Nicomède*. Cette pièce terminée, il s'avança vers la rampe pour remercier Sa Majesté, et la supplier très-humblement d'*avoir agréable qu'il lui donnât un de ces petits divertissements qui lui avaient acquis quelque réputation, et dont il régalait les provinces*. Louis XIV agréa l'offre, et la représentation du *Docteur amoureux* provoqua des rires unanimes par le comique du jeu de l'auteur-acteur dans le principal rôle de cette bluette.

Le roi fut *régalé*. La farce ne tarda pas à donner naissance à la comédie.

Molière et sa troupe s'établirent au théâtre du Petit-Bourbon pour y jouer alternativement avec les farceurs italiens, Arlequin et Scaramouche. Scarron, Desmarets, Boisrobert, avec les Jodelets, les Capitan Matamore, les Turlupin, avaient mis les farces tellement à la mode, qu'il fallut au père de notre comédie toute sa supériorité pour que le public se contentât de *l'Étourdi* et du *Dépit amoureux*. Mais la gaieté du rôle de Mascarille et la verve étincelante du dialogue reléguèrent tout à coup les farces aux acteurs italiens, et *les Précieuses ridicules* firent comprendre le but de la comédie. On assure qu'à la première représentation de cette pièce, un vieillard s'écria, du milieu du parterre : *Courage*,

Molière, voilà la véritable comédie. C'est qu'en effet on voyait pour la première fois, sur la scène, le tableau d'un ridicule réel et la critique de la société. La révolution fut complète.

Sous le nom de farce, il n'y eut plus avec Molière que des comédies, quand il fut obligé, dans l'intérêt de son entreprise, de recourir aux pièces de ce genre pour attirer la foule.

Après la représentation du *Misanthrope*, Molière comprit que le public n'était pas encore arrivé à sa hauteur. Il retira son chef-d'œuvre pour le donner plus tard sous le patronage du *Médecin malgré lui*. Ainsi, la farce nous valut deux fois la comédie.

Dans l'antiquité, la farce commença après la tragédie, et comme elle aux fêtes de Bacchus; les personnages y représentaient des satyres. Elle eut à Rome plus d'extension qu'en Grèce, et nous avons vu son origine en France sous le nom de *sotie*. De François Ier à Molière le théâtre ne fut guère qu'une longue série de pièces de ce genre, au nombre desquelles il faut compter *l'Avocat patelin,* donnée qui nous valut la jolie comédie de Bruïs et de Palaprat; et après Molière, ce qu'on appela le théâtre italien resta en possession de ce genre. Quand on eut démoli le théâtre du Petit-Bourbon, pour commencer les travaux de la colonnade du Louvre, les Italiens ayant été renvoyés, en 1697, les théâtres de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent profitèrent de leur départ. Mais en 1716 le régent les

appela, et, par les soins de Louis Riccoboni, ils vinrent prendre possession de la scène qui porta le nom de *Comédie-Italienne* jusqu'à la révolution française, et qui se développa sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, jusqu'à ce qu'on eût bâti la salle Favart.

La farce, quand les chefs-d'œuvre l'eurent détrônée, se vengea par la parodie, et Riccoboni fut, dans la première moitié du dernier siècle, un de ceux qui la mirent à la mode ; *les Enfants trouvés*, parodie de *Zaïre* de Voltaire, est une facétie fort spirituelle, qui peut servir de modèle en ce genre. A cet égard, l'histoire du théâtre de la foire est fort curieuse à étudier ; c'est une sorte de supplément à la littérature sérieuse, qui sert merveilleusement à la connaissance de l'esprit français. Nous en parlerons à propos de l'opéra-comique.

Les acteurs italiens du Petit-Bourbon avaient attiré la foule des bourgeois avec les facéties de Scaramouche et d'Arlequin, même du temps de Molière. Au retour, ils n'eurent pas moins de succès. Voici de quelle manière M. de Chevrier, auteur presque contemporain de leur réouverture, parle d'eux : « Le régent, persuadé que la variété des amusements devient une nécessité de politique dans une ville immense, où l'on ne court aux plaisirs que pour fuir les vices, permit aux Italiens d'élever un nouveau théâtre à Paris. Les premières années de leur établissement leur firent sentir le besoin qu'ils avaient

de diversifier leurs jeux en y mêlant des scènes françaises. M. de Marivaux entrait alors dans la carrière du théâtre ; une jeune actrice, dans laquelle il reconnut de la vérité, lui fit concevoir le projet de consacrer ses loisirs à la scène italienne. M[elle] Sylvia passa ses espérances. » Avec Marivaux, les Italiens renoncèrent tout à fait à la farce grossière ; déjà, avant lui, un auteur nommé Delisle avait obtenu de grands succès avec *Timon misanthrope* et *Arlequin sauvage*, en faisant d'Arlequin un précepteur de morale, un censeur de la société et de ses lois. Tout ce qui avait précédé ces ouvrages est dans le rang des farces plus ou moins mauvaises, mais insipides hors de leur cadre pantomime. La vogue de ces deux pièces s'expliquait moins par leur mérite réel que par cette raison frivole que le personnage d'Arlequin, toujours bouffon sous toutes les formes, protégeait, cette fois, de ses lazzi et de ses quolibets, une sorte d'esprit et une apparence de sagesse. Cette invention avait quelque chose d'amusant et d'original, que le jeu de Dominique faisait encore valoir. Au reste, il est singulier de trouver dans ces ouvrages le germe de tous les sophismes de Jean-Jacques. Avec Lesage, Piron, Vadé, Pannard, le genre de la farce resta en honneur au théâtre de la foire ; puis vinrent les Jeannot, les Pantin, les Cadet Roussel et les Jocrisse ; et de nos jours enfin, sous le titre de vaudeville, les ouvrages destinés au *théâtre des Variétés* et au *théâtre du Palais Royal*.

La farce, devenue prétentieuse, a perdu tout son prix, même avec le Pierrot des Funambules, qu'un feuilletonniste a voulu mettre à la mode, pour se donner un air d'originalité. Depuis que la politique a tout envahi, les farces ne nous font plus rire.

« L'ancien théâtre italien du siècle de Louis XIV, dit *la Harpe*, recueilli par Gherardi, et que Fontenelle appelait *le grenier à sel*, n'est plus depuis longtemps qu'un répertoire où le vulgaire des auteurs a puisé selon sa portée et ses besoins, et plus pour son profit que pour le nôtre. Ce n'est pas que dans ce recueil on ne trouve fréquemment des noms fort connus, ceux de Regnard, de Dufrénoy, de Palaprat; mais ils n'élevaient pas ce théâtre jusqu'à eux, ils descendaient jusqu'à lui; pour fouiller dans ces ordures, il faut le courage de l'indigence, qui fait en un sens, s'il est permis de le dire, *argent de tout*, mais non pas comme Virgile faisait de l'or du fumier d'Ennius. » La Harpe, en écrivant ces lignes, faisait l'histoire de l'avenir avec celle du passé.

II

LE DRAME CHANTÉ.

On lit dans Rousseau : « Dans les anciens temps, où la persuasion tenait lieu de force publique, l'éloquence était nécessaire. A quoi servirait-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion? L'on n'a besoin ni d'art ni de figure pour dire : *Tel est mon plaisir*. Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux bénéfices? Les langues populaires nous sont devenues

aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur dernière forme ; on n'y change rien qu'avec du canon et des écus, et comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon : *Donnez de l'argent,* on le dit avec des placards au coin des rues ou des soldats dans les maisons ; il ne faut assembler personne pour cela : au contraire, il faut tenir les sujets épars, c'est la première maxime de la politique moderne. » Modifiez ce passage selon les circonstances actuelles, et vous aurez la preuve que deux révolutions n'ont pas changé grand'chose. Cette conclusion doit soutenir l'espoir des hommes bien intentionnés. Rousseau demandait ce qu'il fallait au peuple assemblé. A cette question nous répondons, aujourd'hui, ce qu'on a répondu par les faits, dans tous les pays, à toutes les époques : un culte ou des spectacles, le temple ou le théâtre. Aujourd'hui nous avons l'un et l'autre, parce qu'on ne croit pas plus à l'un qu'à l'autre, parce que tous deux dépendent de l'autorité. La chaire chrétienne n'est pas plus libre que le théâtre, et les sujets *sont épars* partout où ils se rassemblent, puisqu'on ne sait plus les relier dans une même idée, pour un but commun.

La langue parlée qui exprime la nationalité d'un peuple et son but d'activité qui lui donne son influence sur les autres peuples, est, ainsi que nous l'avons vu, le moyen du théâtre dans les quatre catégories, la tragédie, la comédie, le drame et la farce, qui composent la première division de notre sujet ;

la seconde se base en grande partie sur la musique, langue universelle, et de tous les beaux-arts le plus propre à impressionner les peuples et à les exciter au bien, à les pousser dans la voie qu'ils doivent suivre pour jouer leur rôle dans l'histoire du monde. Dans ces derniers temps, les gouvernants n'ont pas assez redouté la puissance de la musique, peut-être d'après cet axiome de Figaro : *Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante;* mais les miracles de *la Marseillaise,* et la révolution belge entreprise spontanément à la suite d'une représentation de *la Muette de Portici*, après les chants patriotiques de ce pêcheur napolitain qui, pour un moment, délivra son pays, doivent faire réfléchir sur la force révolutionnaire des mélodies, et nous exposer incessamment à voir censurer les dièses et les bémols.

Qu'on nous permette quelques considérations générales sur un art dont le goût se développe chaque jour parmi nous, et qui promet de suppléer à l'exaltation que la langue parlée ne saurait plus nous procurer.

La musique, premier langage, fut le premier art social. Le langage social fut la première science. La voix, en devenant l'expression de la raison humaine, a perdu une partie de son caractère musical. Les instruments de musique ont été inventés en imitation de la voix de l'homme, et tous les perfectionnements dans leur fabrication ont tendu à s'en rapprocher davantage. Si les tamtams, et les diverses espèces de



tambours en usage chez les sauvages, n'ont rien du caractère de l'homme, c'est qu'ils doivent inspirèr la terreur au nom du dieu dont ils semblent la voix, brève ou prolongée, aiguë ou sourde; et leur influence comme moyen religieux est indubitable.

Rien n'offre mieux l'image de la société à une époque d'ordre que l'orchestre du Conservatoire exécutant les admirables symphonies de Beethoven, avec un ensemble si parfait, avec un sentiment si bien exprimé dans les nuances les plus légères, qu'on pourrait douter de la coopération de deux cents instruments : il semble qu'une seule voix exprime la pensée de l'artiste; et, cependant, des sons qui diffèrent, des individualités nombreuses la rendent avec leurs facultés particulières. Mais cette pensée est *une*, elle relie toutes les voix, et un chef habile les dirige. Dans cet accord, chacun, en acceptant une partie, se borne à son exécution la plus consciencieuse; la petite flûte ne prétend pas aux effets du trombone; nul ne vient manifester une volonté discordante : le ton une fois donné, la mesure indiquée, tous les moindres écarts prévus et signalés avec exactitude, il faut suivre ces lois et s'y soumettre pour arriver au but que s'est proposé le génie. De là l'ensemble, c'est-à-dire la réalisation de la pensée : l'éducation, a disposé toutes les intelligences à comprendre et à exécuter, et l'instruction en a facilité les moyens.

Si notre comparaison est vraie, et nous la donnons

pour telle, on doit donc regarder l'étude de la musique comme très-importante dans la jeunesse, parce qu'elle a, en premier lieu, la faculté de prédisposer au développement intellectuel. En effet, avec ses innombrables variétés, elle nous saisit dans toutes les circonstances de la vie; elle nous inspire un saint recueillement; elle nous porte à l'accomplissement de nos devoirs religieux, à l'exaltation, au dévouement, aux actions les plus morales; et peut-être serait-elle un préservatif contre cet égoïsme qui, depuis longtemps, désole notre état social, si l'on cherchait à faire entrer la musique dans l'éducation publique, non comme art d'agrément, ainsi qu'on l'enseigne aujourd'hui, mais comme combinaison, comme système.

L'action de la musique sur les animaux, et les résultats qu'elle a produits comme moyen d'éducation sur les plus féroces d'entre eux, ne permettent pas de supposer que l'homme y soit moins sensible, lui dont l'organisation physique est si parfaitement en harmonie avec l'étendue de ses facultés morales, et chez qui l'invention des instruments, effet de la pensée, doit réagir sur la pensée. Ainsi, par l'habitude, cette excitation précoce de douces émotions, cette vibration continuelle de la sensibilité, rendraient infailliblement les hommes plus religieux, c'est-à-dire plus sociaux, plus disposés à s'entr'aider et à remplir leur destinée terrestre. Peut-être il en serait de la musique comme de tout ce qu'on étudie

dans l'enfance : délaissée, dans le tourbillon des intérêts matériels, elle ne serait pas plus pratiquée par tout le monde qu'elle ne l'est aujourd'hui, mais elle serait plus sentie; mieux comprise, elle aurait plus de puissance sur l'âme; et il s'agit de considérer ce qu'elle aurait produit, durant l'âge où les facultés s'ouvrent et s'épanouissent, sur la jeunesse, tige où viennent s'enter successivement tous les faits qui constituent les rapports sociaux, conséquences de notre situation morale et politique; il s'agit surtout de prévoir quels fruits résulteraient de cette culture à son nouveau point de vue.

On a justifié la prolongation de l'étude des langues mortes par le secours qu'elles offrent à l'étude de notre langue. Contentons-nous de cette solution; ce qu'elle a de vrai milite en faveur de ce qu'elle a de spécieux. Il en serait de même de la culture des beaux-arts, et particulièrement de l'étude de la musique, non-seulement pour telle ou telle spécialité, mais pour toutes celles qui forment l'éducation sociale. Comme moyen d'impression, ses effets seraient rapides, immenses, sur des masses préparées par un enseignement spécial, élémentaire, et le théâtre, où seraient représentés *les drames chantés*, deviendrait, pour le chef de la société, l'université, la chaire, le centre de toutes les émotions morales, le temple où les actions individuelles s'inspireraient de sa pensée. Mais c'est surtout par son enseignement élémentaire que la musique aurait une grande

force de prédisposition, qu'elle tendrait à l'éducation simultanée, dans laquelle toutes les connaissances diverses seraient regardées comme les parties séparées d'une même symphonie, combinées pour le même effet. L'art musical a une précision mathématique; la position des notes, leur marche ascendante ou descendante, la différence des clefs, obligent d'abord à reconnaître des lois sous lesquelles l'élève doit s'assouplir. Cette obéissance, bientôt récompensée par un accord d'harmonie, ne fût-il que l'échelonnement de la gamme, convaincra l'esprit naturellement rebelle de l'enfant de la nécessité de suivre une méthode. Et tout est tellement positif et régulier dans la science de la musique, que cet enseignement le disposera de bonne heure à la rectitude qu'on cherche à lui donner au moyen des mathématiques, pour lesquelles d'ailleurs cet enseignement deviendrait une préparation favorable. Aujoutons que l'étude des sciences exactes ferme quelquefois l'âme aux émotions les plus salutaires; les conséquences rigoureuses des calculs la rendent étrangère aux circonstances qui, pour le savant froid, semblent des accidents et des exceptions, et qui, pour l'homme religieux ou seulement impressionnable et sympathique, sont des occasions offertes afin de l'entretenir dans une pieuse disposition de dévouement aux autres. L'étude de la musique a cet avantage immense que, tout en accoutumant l'esprit à des règles sévères auxquelles on ne saurait manquer sans qu'il

en résulte une dissonance, elle offre cependant des cas où un dièse, un bémol, c'est-à-dire une circonstance fortuite, devient une beauté, l'analogue d'une action d'éclat, dont la prévoyance appartient à Dieu et à l'artiste. Et ce serait souvent prévenir cette insensibilité si révoltante au milieu de nos misères, que de commencer l'éducation par l'art qui nous porte le plus en dehors de nous-mêmes; qui, par ses expressions les plus énergiques, est pourtant assez vague dans ses détails, pour que chaque individualité y trouve sa corde sympathique et se laisse entraîner vers le but.

Ainsi, sans vouloir remonter dans l'antiquité pour rappeler les titres historiques de la musique depuis l'origine du monde, et l'érudition est facile sur une matière dont on s'est occupé de tous les temps; sans vouloir décrire des lyres antiques, des hazurs du peuple hébreu, des sistres dorés de Memphis, des kinnors de Tyr, des nables de Sidon; sans parler d'Amphion et de Thèbes, de Josué et de Jéricho, d'Orphée et d'Eurydice, de David et de Saül; nous bornant à prononcer le nom de Tyrtée, et à dire que Socrate, dans sa vieillesse, apprenait à jouer du luth, tant les Grecs avaient la musique en honneur, nous pensons qu'on doit envisager la question de l'art musical à son point de vue social, par son influence sur les mœurs et sur l'imagination; et il suffit de citer *la Marseillaise* comme un fait irréfragable dont les conséquences furent immédiates. C'est qu'en effet

il n'y a pas de circonstance dans la vie civile où la musique ne doive intervenir avec une puissance décisive. Dans la vie privée, c'est une source d'émotions qui entretiennent l'âme dans une disposition favorable à cette réciprocité de devoirs, à cet échange continuel de services qui constituent la société ; et, nous le pensons sans crainte d'être contredit, tous les êtres qui viennent en troubler l'ordre par des crimes ou par l'émission d'idées subversives, sont privés de la faculté d'être impressionnés par la mélodie. Cette conclusion rigoureuse est un dernier argument en faveur de la musique comme moyen d'éducation sociale, car, l'éducation, c'est l'harmonie des hommes en société.

Après avoir été dans l'église au moyen âge un secours puissant pour la direction morale de la société, la musique est intervenue dans le théâtre, dès qu'il a réalisé quelque chose de régulier pour le but commun. Cultivée en Italie comme par l'effet d'une prédisposition naturelle du climat, elle pénétra en France par les divertissements scéniques, à la suite des reines Médicis, et dès lors devint partie inhérente à toute représentation théâtrale. Ensuite, elle forma le principe d'un genre nouveau, dont le goût se développa de plus en plus, à mesure de la répartition plus égale du bien-être social ; de façon qu'aujourd'hui, par les concerts, la musique se passe de prestige et du secours de tous les autres arts. « C'est un des plus grands avantages du musicien, dit J.-J. Rous-

seau, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir, et le plus grand prodige est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique. » Si donc l'effet de la science musicale est, sinon de représenter toujours directement les choses qui agissent vivement sur nos sens, mais d'exciter dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant; si elle forme une langue d'autant plus propre à nous impressionner qu'elle s'infiltre dans l'âme en se modifiant, selon nos propres sensations, d'après nos manières d'être individuelles, on ne saurait trop lui donner d'importance, surtout dans nos théâtres, ni trop songer aux effets que peut produire le drame chanté, lorsque la foule se montre sensible aux beautés de la musique. Ce que nous avons à dire de l'opéra doit nous convaincre de cette vérité. Mais, avant d'entreprendre une sorte d'historique de cette spécialité, qu'on nous permette la narration d'un fait qui n'est point étranger à la question.

On se rappelle le succès qu'eut madame Pasta à son arrivée à Paris. L'opéra italien, après un moment d'interruption, venait de renaître aux accents de Garcia, de Pellegrini, de Levasseur et de mesdames Mainvielle-Fodor, Naldi et Cinti. L'*Agnese* de Paër avait produit une sorte d'engouement en faveur du

drame chanté, et quelques petits libretti, gentiment brodés de musique légère, préludaient à la révolution que devait amener Rossini, avec sa manière à la fois vive, gracieuse, spirituelle, large, passionnée, pathétique, déchirante.

C'est de l'année 1820 que date en France la nouvelle ère musicale. Le succès du *Barbiere di Siviglia* ouvrait une voie nouvelle à nos plaisirs : les partitions de Rossini et les romans de Walter Scott nous arrivaient en même temps pour nous distraire de nos malheurs, pour nous faire supporter le joug de la restauration, peut-être aussi pour façonner au cosmopolotisme de la pensée, cette France vagabonde qui avait planté son drapeau au Capitole romain, au faîte des pyramides d'Égypte, à Lisbonne, et sur la croix des coupoles dorées de la ville des czars. C'était au tour des étrangers de venir nous visiter ; Louis XVIII nous donna une leçon de politesse ; nous fîmes bien les honneurs de la maison.

La vieille France, rajeunie par la révolution, avait besoin de se reposer de ses fatigues illustres. Après avoir marché dans sa gloire, elle sommeillait sur ses lauriers, avec ses rêves de l'empire. Mais pour la France rien n'est perdu jamais, ni ses agitations dans la liberté, ni sa soumission sous le despotisme ; elle ne vit pas seulement pour vivre, comme tant d'autres nations, mais pour sentir, pour penser, pour savoir, pour agir de nouveau ; toujours reine dans ses vicissitudes, toujours prête à se dévouer, selon sa fonc-

tion catholique, quand on ne la détourne pas de ses devoirs et de ses droits, quand on ne la corrompt pas par des jouissances égoïstes.

Les arts, sous les premières années de la restauration, durent reprendre l'autorité d'une aristocratie naturelle; vis-à-vis d'une société où les souvenirs, comme les intérêts, se trouvaient confondus, agités, au sortir d'une époque désastreuse, à l'entrée d'une existence où tout était à créer, lois et mœurs, le champ était immense pour le théâtre. Talma n'y représentait que le passé. Un homme jeune, ardent, en était l'avenir et s'en emparait, non comme Corneille, après la Fronde, pour y donner des chefs-d'œuvre et pour mourir pauvre, mais pour en détruitre l'autorité morale, pour n'y voir qu'un moyen de fortune : *Germanicus* et *le Combat des montagnes,* la révolte des gardes du corps et celle des commis marchands, furent les deux grands événements littéraires avant que la musique vînt calmer les esprits pour les ouvrir à des clartés nouvelles.

Nous aurons, plus tard, l'occasion de juger l'auteur du *Combat des montagnes;* occupons-nous ici de l'acteur qui sut donner à la tragédie d'un proscrit une importance politique.

Talma n'était plus ce jeune acteur qui, en 89, rappelait au public la fonction du théâtre, qui, avec le peuple, jouait un rôle dans le drame de la révolution; il avait donné des leçons au nouveau César, mais, comme tant d'autres, ébloui de la gloire, fas-

ciné par la puissance, il avait appris au contact de l'empereur à représenter les héros de Corneille et de Racine. Qui n'a pas vu Talma dans sa dernière création, *Charles VI*, ne peut se figurer la force d'entraînement, le magnétisme intellectuel de cet acteur. Tout était réflexion, inspiration, combinaison, dans la manière dont il étudiait un rôle; personne dans ces derniers temps n'a exercé plus d'empire sur la foule, personne n'a mieux compris l'art théâtral.

Lorsque Judith Pasta parut sur le théâtre Louvois, on vit une femme belle et noble dans sa personne et dans son maintien; quand on l'entendit, sa voix souple, accentuée, sa méthode large, ajoutèrent, au plaisir de la voir, le charme indicible de l'entendre. Le public n'avait pas seulement à juger l'actrice, mais encore la partition d'*Otello*, la première tragédie chantée qu'on exécutât de l'auteur du *Barbiere*. On ne jugea pas, on se sentit prendre d'admiration pour l'œuvre et pour l'actrice, et le succès fut immense.

Tancredi vint ensuite continuer l'enthousiasme pour le *maestro* et pour la *prima donna*.

Un jour, dans une loge du rez-de-chaussée, se trouvait Talma, lui qui avait joué Tancrède, lui qui connaissait toutes les difficultés de l'art tragique et toutes ses ressources : surpris à la première entrée, dès les premiers pas de cette femme si fière et si gracieuse sous l'armure et le casque d'un héros, il resta attentif à ses gestes, à ses moindres mouvements de

physionomie, comme à tous ses accents : lorsque madame Pasta fit entendre ces mots :

O patria ! dolce e ingrata patria ! alfine
A te ritorno ; io ti saluto, o cara
Terra degli avi miei ! ti bacio ; e questo
Per me giorno sereno,
Comincia il core a respirarmi in seno !
Amenaide !

il y avait dans son regard, dans son attitude, dans sa voix une telle puissance d'émotion, un sentiment si sérieux et si vrai, un tel accord de mélancolie pour les regrets et la joie, pour les souffrances du chevalier et pour les espérances de l'amant, qu'il était impossible de résister aux impressions, soit qu'elles vinssent du génie de Rossini, de la mâle accentuation de l'actrice, de la précision de l'orchestre ou de l'ensemble d'un tel concours. Talma, l'œil fixe, le visage contracté, la poitrine haletante, fut immobile. L'acte fini, le rideau baissé, il garda le silence; aux différentes questions qui lui furent adressées au sujet de l'œuvre et de madame Pasta, il répondit par un monosyllabe laconique approbateur, mais prononcé d'un air froid, d'un ton triste même.

Après la pièce, Talma dit en baissant la tête : *C'est une bien belle chose !*

Le lendemain il fut sombre et préoccupé. Quelques jours après il était près de madame Pasta : on

les présentait l'un à l'autre. Il faut l'avoir entendu s'adresser à la grande tragédienne, lui faire part des sensations qu'elle avait excitées en lui, pour se faire une juste idée de la supériorité du drame chanté sur le drame parlé, de l'opéra sur la tragédie. Les yeux remplis de larmes, les traits noblement affectés d'une émotion vive et d'une sorte d'enthousiasme senti, il parla de cette voix grave et mélancolique dont il savait si bien exprimer les mystères de l'âme et de l'esprit : Madame, lui dit-il en serrant sa main dans la sienne avec une affection mêlée de respect, je ne pensais pas qu'il fût possible de produire sur la scène toutes les impressions que vous faites naître. Vous réalisez mes rêves, vous possédez les secrets que je cherche depuis que la carrière théâtrale s'est ouverte pour moi, depuis que je regarde l'art d'émouvoir comme un art saint et sacré. Je vous ai vue dans *Tancredi*, je vous ai vue dans *Desdemona*, j'irai vous voir toutes les fois que vous jouerez et que je ne jouerai pas. Dans l'*Otello*, vous êtes femme et Vénitienne, je m'étonne moins des effets que vous produisez ; vous êtes là dans une nature vraie vis-à-vis de Garcia qui est un More dans toute la rudesse de sa passion ; il y a, d'ailleurs, dans ce drame, de ces situations fortes qui, soutenues par le secours de l'harmonie, vous permettent des élans tragiques, des mouvements d'exaltation, la tristesse des vagues pressentiments : on impressionne ainsi les spectateurs jusqu'au fond de l'âme. Je comprends vos ef-

fets dans cette pièce, les supplications aux pieds d'un père, l'orgueil spontané qui domine en apprenant le triomphe d'Othello; les véhémences et les moindres intentions de ce beau rôle tragique, *je sens* que vous avez pu *les sentir* et les exprimer. Plus ou moins bien rendues, je me les explique. Une grâce qui vous est personnelle y ajoute le charme et l'énergie. J'ai joué Othello, je l'ai vu jouer à Kemble. La scène italienne, comme la scène anglaise, moins restreinte que la nôtre, donnent une liberté que je n'ai pas eue; cependant j'ai excité la terreur dans la tragédie de Ducis, même avec une actrice réduite à débiter froidement des alexandrins. Je vous admire avec tout le monde; je vous comprends avec moi-même; d'autres femmes vous imiteront et auront des succès; en vous imitant elles pourront peut-être faire plus, sinon mieux que vous; rien ne m'étonnerait à cet égard. Mais ce qui me confond par la persévérance des méditations sérieuses auxquelles je me suis livré pour l'étude de mes rôles en particulier, et pour celle de notre littérature dramatique, c'est la puissance de votre art dans ce drame de Tancrède, avec sa proportion et sa convention toute française, dont l'intérêt repose sur une seule situation, sans qu'il y trouve de ces mouvements excentriques propres à agir fortement sur l'âme, du moins quand on dénude cette tragédie de ces beautés de détail qui font de notre tragédie une œuvre éternelle. Comment un libretto italien a-t-il

plus de puissance sur la foule que le drame si touchant de Voltaire? Voilà ce qui occupe ma pensée depuis que j'ai vu Judith Pasta sous l'armure du chevalier. J'y songe malgré moi. Je vous revois en souvenir à votre entrée en scène, et si j'osais, après vous, si l'âge m'en permettait encore l'audace, je voudrais reparaître dans ce rôle... Mais, non... non, c'est impossible... Je le pressens et je m'en attriste, la tragédie est morte en France; vous l'avez tuée, madame, vous et Rossini... On ne sait plus écouter que la musique... Ah! la musique! la musique a fait tant de miracles! Je les comprends tous maintenant... Depuis la représentation de *Tancredi* je n'ai eu que de sombres pensées. J'ai, pour la première fois, comparé l'acteur tragique et le chanteur tragique, le drame déclamé et le drame chanté. Je me croyais quelque chose, je ne suis rien.

Madame Pasta, qui n'avait jamais prononcé le nom de Talma qu'avec respect, ne pouvait se défendre d'une émotion involontaire à cette triste confidence; elle balbutia quelques paroles avec un accent italien qui colorait notre langue; mais le Roscius français l'interrompant avec une expression de bonhomie et de résignation qui trahissait la conviction la plus profonde :

— Non, non, continua-t-il en souriant avec tristesse, parler en ce moment, ce n'est pas le moyen de me convaincre davantage. Je m'explique tout : vous êtes belle de traits, d'expression, d'attitude,

de gestes nobles et gracieux ; vous avez une voix bien pure, bien étendue, bien flexible ; vous sentez vivement, vous vous exprimez de même : toutes ces qualités font madame Pasta, c'est elle et point une autre. Mais, avec les mêmes facultés, une tragédienne française produirait-elle sur la foule les mêmes transports? Voilà la question que j'ai résolue. Nous parlons une langue peu sonore, monotone, qu'il faut lire et ne pas entendre ; elle se prête mal au contraste des sentiments ; elle ne peut rien par elle-même ; il faut en produire les effets par des moyens factices ; elle ne commande le silence que par la force des pensées ; elle s'accentue moins pour l'oreille que pour l'esprit, enfin elle gêne les muscles du visage et le mouvement des bras. Mais cette force de pensée, mais ces sentiments, ils nous grandissent quelquefois, je le sais. Nous avons une sorte de tact et de génie des convenances qui fait de nous, en général, de bons acteurs, des acteurs au-dessus de tous ceux qu'on peut voir en Italie, en Angleterre, en Allemagne, au-dessus même de tous les chanteurs qui ne sont que des chanteurs ; cependant dès qu'on joindra, comme vous, le sentiment des nuances à l'énergie de l'âme, la grâce de la personne, la puissance incisive de la voix à la toute-puissance de l'harmonie, on surpassera tous nos efforts. La déclamation des vers, dans une langue sans euphonie, comme la nôtre, sera toujours fatigante ; le rhythme veut de l'accent plus encore que de la me-

sure : Roscius se faisait toujours accompagner d'un joueur de flûte, et je comprends l'enthousiasme des Grecs pour la mélopée, dans leurs tragédies : c'était le récitatif de *Tancredi*, c'était l'*O patria!* de madame Pasta... Oui, madame, vous avez une manière de dire *Amenaide* qui fait tressaillir ; j'ai essayé de vous imiter en prononçant ce beau nom... mais l'orchestre m'a manqué.

L'OPÉRA.

On a beaucoup écrit sur la musique; on l'a régardée comme une voix divine, comme un moyen d'intervention du génie de l'homme sur sa destinée terrestre, enfin comme un art social et universel. A quelques exceptions près, tous les fils de la grande famille humaine sont sensibles aux talents qu'elle anime. Aussi serait-il facile de répondre à cette question, *Qu'est-ce qu'un opéra?* si quelque Huron venait aujourd'hui la poser. Cependant, comme rien n'est plus propre à l'analyse de chaque genre, c'est-

à-dire, de chaque partie du théâtre, à mesure qu'elle se présente à nous, supposons la question, pour y répondre, dans le but que nous nous sommes proposé.

Nous trouvons, dans une ancienne histoire de l'opéra, cette définition que nous copions textuellement : « Un opéra est une pièce de théâtre en vers, mise en musique et en chants, accompagnée de danses, de machines et de décorations. C'est un spectacle universel, où chacun trouve à s'amuser, dans le genre qui lui convient davantage. Les partisans de la musique, qui composent le plus grand nombre, trouvent de quoi se contenter par la variété des airs, soit du chant ou de la symphonie ; les amateurs de la danse, uniquement attentifs aux divertissements, par la fréquente répétition et *gayeté* des ballets, et par les grâces des danseurs et des danseuses. Les décorations occupent les admirateurs d'un célèbre machiniste. Il serait à souhaiter que le poëme répondît à tous les agréments dont l'opéra est composé, ce serait de tous les spectacles qu'a imaginés, et qu'imaginera jamais l'esprit humain, non-seulement le plus magnifique, mais encore le plus beau et le plus capable de nous plaire : aussi l'on peut assurer que l'opéra est une réunion des beaux-arts, de la poésie, de la musique, de la danse, de l'optique et des *méchaniques* ; en un mot, c'est le grand œuvre par excellence, comme son nom le désigne, et le triomphe de l'esprit humain. »

Il ne resterait plus rien à dire après cette apologie, qui date de 1754, si l'on n'avait pas continué de faire des opéras depuis cette époque, et nous pourrions croire à l'opéra comme à tout ce qu'on raconte des effets de la musique dans l'antiquité. Les hommes ou la musique sont bien changés. Malheureusement, à côté de ce tableau, on se rappelle celui qu'en fait Jean-Jacques à la même époque : « Figurez-vous, dit Rousseau, une gaîne large de quinze pieds, et longue à proportion; cette gaîne est le théâtre de l'Opéra. Aux deux côtés, on place par intervalle des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peints les objets que la scène doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même, et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derrière le théâtre et touche le rideau, produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre, assez plaisant à voir. Le ciel est représenté par certaines guenilles bleuâtres, suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étendage d'une blanchisseuse. Le soleil (car on l'y voit quelquefois), est un flambeau dans une lanterne, etc. Une chose plus étonnante encore, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices, presque en convulsions, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la

tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, etc. A ces beaux sons, aussi justes qu'ils sont doux, se marient très-dignement ceux de l'orchestre. Figurez vous un charivari sans fin d'instruments sans mélodie, un zonzon traînant et perpétuel de basses, chose lugubre et assommante, etc. Les ballets font la partie la plus brillante de cet opéra, et, considérés séparément, ils font un spectacle agréable, magnifique et vraiment théâtral; mais en les considérant comme partie constitutive de la pièce, ce n'est plus de même. — Les plus graves actions de la vie se font en dansant. Les prêtres dansent, les soldats dansent, les dieux dansent, les diables dansent, on danse jusque dans les enterrements, et tout danse à propos de tout, etc. »

Grâce au ciel, nous ne sommes plus au temps d'une exagération si grande pour l'éloge et pour la critique, et nous avons le tableau de nos jours pour tout rectifier. Reprenons le raisonnement qu'exige le genre de l'opéra, comme pour tout ce qui fait partie du théâtre.

La musique une fois admise comme une sorte de révélation de ces pensées voilées et mystérieuses qui, faute de noms, s'attachent à toutes les formes et s'unissent sympathiquement à toutes les choses pour les brillanter, il faut dire que l'opéra est non-seulement une action de la musique, mais encore la musique mise en action, par le secours de la voix, du langage, du geste et des instruments qui doivent

produire la mélodie et l'harmonie dans l'ensemble d'un spectacle où toutes les spécialités des autres spectacles se combinent.

On a chanté de tout temps. La voix est un instrument naturel, dont les modulations servent merveilleusement cette fonction instinctive de l'âme appelée sentiment : joie ou tristesse, supplication ou remercîment, la voix exprime tout avec des nuances délicates, mais si vivement senties, qu'elles n'échappent pas à l'oreille qui les perçoit. Le sauvage chante sous la hutte ; le pâtre des montagnes, étranger à toute préoccupation sociale, chante en gardant ses bestiaux, et il est à remarquer que leurs airs, inspirés ou retenus, ont un caractère mélancolique, rêveur, plaintif. L'homme, gardien de troupeaux, n'a pas encore atteint le seuil de la vie intellectuelle ; c'est une machine sans moteur, dont quelques rouages agissent par l'effet d'une impulsion végétale. Les airs qu'on peut appeler naturels ont en tout lieu le même mouvement, et presque le même nombre de notes. Cette analogie appuie ce que nous avons dit relativement à l'identité des facultés de l'homme.

Tous les peuples ont eu leur musique, tous également ont eu des danses, qui se sont réglées sur le rhythme musical, tous ont eu leurs poésies. « Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers, dit Jean-Jacques ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être ; puisque les passions parlèrent avant la raison. » Mais

un peuple est très-avancé dans la civilisation quand il assiste à la représentation d'un opéra. Selon Strabon, dire et exécuter étaient d'abord la même chose : en ce sens l'opéra devrait être regardé comme le doyen des genres dans l'art dramatique ; cependant en France il vint après la tragédie, et concurremment avec la comédie.

Ce fut le cardinal Mazarin qui fit représenter à Paris les premiers opéras et nous donna la première idée de ce spectacle absolument inconnu en France ; cependant il était fort à la mode en Italie, à la cour des princes : on avait représenté une tragédie en musique, à Venise, en 1574, dans le palais du doge, devant Henri III, lorsque ce prince revint de Pologne, et des pastorales en musique avaient été exécutées à Florence pour le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. Les trois opéras italiens que Mazarin fit jouer au Louvre, à différentes époques, par des musiciens et à l'aide de décorateurs venus d'Italie, ne produisirent d'autre effet que d'ennuyer à grands frais la cour et la ville. Mais c'était faire connaître une nouveauté, et ces tentatives renouvelées depuis, sans succès, furent les premiers fondements de l'édifice élevé par Lulli et Quinault. Avant eux cependant, le marquis de Sourdeac, qui avait voyagé en Italie, engagea Corneille à composer un drame mêlé de musique et de machines, dans le but de naturaliser en France le genre de l'opéra. Corneille fit à cet effet *la Toison d'or*, pièce qui fut représentée

chez le marquis, à son château de Neubourg en Normandie. Ce marquis de Sourdeac s'étant associé avec un abbé qui faisait des vers, et un musicien nommé Cambert, et lui se chargeant de la partie des décorations, ils représentèrent sur le théâtre de la rue Guénégaud, sous le privilége *d'une académie royale de musique*, *Pomone*, et *les Peines et les plaisirs de l'amour*. Ces opéras donnèrent l'idée d'un spectacle qui pouvait être agréable. Mais les entrepreneurs s'y ruinèrent et cédèrent leur privilége à Lulli, surintendant de la musique du roi. Les auteurs d'Armide, et de dix-huit autres pièces, furent plus heureux que leurs prédécesseurs ; alors le genre s'établit en France. Après eux, J.-B. Rousseau, Lamotte, Danchet, Fontenelle, Pellegrin, Bernard (Gentil) et autres pour les paroles ; Colasse, Campra, Rebel, Rameau et autres pour la musique, soutinrent l'opéra jusqu'à l'arrivée des Italiens, qui débutèrent le 1er août 1752, par *la Serva padrona* de Pergolèse, sur le théâtre du Palais-Royal, qui avait été donné à Lulli immédiatement après la mort de Molière, en 1673, pour y exploiter le privilége de *l'Académie royale de musique*.

L'arrivée de ces Italiens, qu'on surnomma *les bouffons*, signala la première querelle musicale qu'on vit en France. « Dès les premiers jours qu'ils jouèrent sur ce théâtre, raconte l'historien déjà cité, il s'éleva dans le parterre de l'Opéra une guerre intestine pour et contre eux, sous le nom des bouffo-

nistes et des Lullistes, au sujet de la musique italienne et de la musique française. Ceux qui donnèrent le ton aux premiers furent des gens d'esprit et des savants du premier ordre, qui tenaient ordinairement leurs séances au coin de la Reine, ce qui les fit appeler *messieurs du coin;* pour les seconds, ils n'avaient point de place marquée, mais par opposition on les nomma *du coin du roi.* Ceux du coin de la reine, abusés par une espèce de succès que la singularité attira aux bouffons, plutôt que leur mérite personnel, crurent entrevoir une révolution dans le goût qui les flattait, parce qu'il était le leur; ils hasardèrent quelques écrits, qui ne furent guère applaudis que de leurs auteurs ou de leurs partisans, mais qui indisposèrent ceux qui aiment la raison. — Les amateurs de la musique française restèrent quelque temps sans répondre, et le coin de la reine commençait déjà d'en tirer avantage, lorsqu'il parut une réponse du Coin du roi au Coin de la reine; réponse sanglante à leur *Petit prophète* (brochure de Grimm) qui avait annoncé la dynastie et la décadence de la musique française. Cette brochure piqua *messieurs du coin* beaucoup plus qu'elle ne devait naturellement le faire; ils crurent y reconnaître des personnalités, et cet écrit fut le signal de la guerre : et les têtes s'échauffant, on fit des épigrammes, des chansons, des critiques vives, des satires, des prophéties; on se tympanisa réciproquement, on se dit des choses dures et piquantes, l'on en vint presque

aux injures, et, à la honte de l'esprit et du cœur humain, d'anciens amis s'indisposèrent, se refroidirent et finirent par se brouiller et se haïr, et le tout pour des sons qui affectaient des oreilles différemment organisées. »

Ainsi, on voit par ce tableau quelle était l'occupation de la France, tandis que les hommes sérieux se disposaient à frapper les grands coups à l'édifice social : la musique de Lulli, de Campra et de Rameau contre celle de Pergolèse, de Leo, d'Orlandini et de Jomelli ; la manière de chanter de mademoiselle Fel et de la Tonelli, voilà l'occupation de la ville et de la cour. Madame Favart eut un grand succès à la comédie italienne, dans les parodies des opéras italiens. Après deux années les bouffons cessèrent leurs représentations, mais ils avaient fait connaître un nouveau genre de musique ; Jean-Jacques avait donné *le Devin du village*, et la réforme que cet effort fit naître prépara les succès que Gluck et Piccini obtinrent à si juste titre. Alors, à leur sujet, de nouvelles querelles s'animèrent plus vives que par le passé, et c'était chez un peuple de qui Rousseau avait dit, *Les Français n'auront jamais de musique ; et s'ils en ont une, ce sera tant pis pour eux*, qu'on attachait une telle importance à l'opéra. Revenons au mérite du genre, à sa pratique et à ses effets.

L'opéra, nous l'avons dit, se compose donc du poëme, de la partition et du ballet, qui s'y trouve joint pour ajouter à la pompe du spectacle. « Quoi-

qu'on ait comparé notre opéra à la tragédie grecque, dit la Harpe, et qu'il y ait entre eux ce rapport générique, que l'un et l'autre est un drame chanté, cependant il y a d'ailleurs bien des différences essentielles. La première et la plus considérable, c'est que la musique sur le théâtre des Grecs n'était évidemment qu'accessoire, et que sur celui de l'Opéra français elle est nécessairement le principal, surtout en y joignant la danse qu'elle mène à sa suite, comme étant de son domaine. — De cette différence de principe a dû naître celle des effets. Les Grecs, se bornant à noter la parole, ont eu la véritable tragédie chantée, et, en la déclamant en mesure, lui ont laissé tout ce qui lui appartient, n'ont restreint ni l'étendue de ses attributs, ni la liberté du poëte. Au contraire, l'opéra, quoique nous l'appelions tragédie lyrique, est tellement un genre particulier, très-distinct de la tragédie chantée, que, lorsqu'on a imaginé de transporter sur le théâtre de l'Opéra les ouvrages de nos tragiques français, il a fallu commencer par les dénaturer au point de les rendre méconnaissables : en conservant le sujet, il a fallu une autre marche, un autre dialogue, une autre forme de versification. Nous n'avons certainement point de compositeur qui voulût se charger de mettre en musique *Iphigénie* et *Phèdre*, telles que Racine les a faites; et les musiciens d'Athènes prirent la *Phèdre* et l'*Iphigénie* des mains d'Euripide, telles qu'il lui avait plu de les faire. L'opéra, tel qu'il a

été depuis Quinault jusqu'à nos jours, est donc une espèce particulière de drame, formé de la réunion de la poésie et de la musique, mais de façon que la première étant très-subordonnée renonce à plusieurs de ses avantages, pour laisser à l'autre tous les siens. C'est un résultat de tous les arts qui savent imiter par des sons, par des couleurs, par des pas cadencés, par des machines ; c'est l'assemblage des impressions les plus agréables qui puissent flatter les sens. »

Ces passages de la Harpe, et surtout le zèle qu'il met à relever Quinault des injustes préventions que Boileau avait fait peser sur lui, auraient peut-être suffi dans la première moitié du dix-huitième siècle, tant qu'on put croire que la langue française n'était pas faite pour la musique ; erreur prolongée depuis par Rousseau qui fit *le Devin du village* tout exprès pour prouver le contraire de ses assertions à cet égard. Mais depuis que Gluck, Piccini, Sacchini, Grétry, pour ne parler que des compositeurs de la seconde moitié du siècle, eurent occupé la société française à ce point de produire cet enthousiasme passionné qui va jusqu'à diviser des amis et des parents, il nous semble qu'il faut attacher plus d'importance à la musique : car tout ce qui préoccupe les citoyens, tout ce qui les impressionne, tout ce qui *flatte les sens*, peut servir à les diriger, et doit être envisagé sérieusement par le critique, d'après les effets. La Harpe déclare *la prééminence incontestable de la poésie* sur la musique, ne veut pas

médire d'un aussi bel art, mais cependant affirme que ce sont *les atours de la muse de Quinault* qui ont fait oublier Lulli. « L'un n'est plus chanté, dit-il, et l'autre est toujours lu. Il est demeuré le premier en son genre, quoiqu'il ait eu pour successeurs des écrivains de mérite : c'est là surtout ce qui a fait reconnaître le sien. » Soit, quant à Quinault ; mais qu'est-ce que cela prouve quant à Lulli ? Qu'il n'est pas demeuré le premier de son siècle. Aujourd'hui, si nous savons toujours les noms d'*Armide*, d'*Alceste*, d'*Orphée*, c'est parce qu'ils se trouvent sur la musique de Gluck. Tous les amateurs de musique chantent encore les partitions de Gluck, et nous doutons que, à moins d'être poëte par métier, on lise les opéras de Quinault. Quelque talent qu'ait d'ailleurs Quinault, les vers de Boileau doivent conserver toute leur autorité, parce que le poëte doit être l'esclave du musicien dans le drame où la musique *est le principal*.

Les auteurs qui sont à la fois poëtes et musiciens devraient, à cet égard, décider la question, si la chose est possible. Jean-Jacques ne nous a rien dit là-dessus ; mais il est probable qu'il a fait simultanément la musique et les vers de son *Devin du village*, et que la mélodie le guidait pour le rhythme des paroles. Disons en passant, pour montrer l'importance des petites choses et l'influence de la musique, que le succès de l'intermède du Genevois, joué à la cour, devant le roi, à Fontainebleau,

valut à son auteur d'être lu et apprécié, et surtout d'être recherché des gens de qualité. Ainsi, sans un ouvrage que nous regardons aujourd'hui comme une pauvreté musicale et littéraire, les écrits du philosophe seraient peut-être restés inconnus. Rousseau fut ingrat de toutes les façons.

Le grand art du poëte pour le drame chanté est de chercher des situations fortes, de combiner des effets, d'opposer des contrastes, d'assembler des mots sonores, de mettre en relief, s'il est permis de le dire, les sentiments et les passions, de former des groupes; enfin, de réunir dans un seul cadre tout ce qui peut exciter les sensations les plus vives et les plus diverses: la mélancolie et le rire, la solitude et le tumulte, le bruit des armes et les murmures plaintifs du ruisseau. Les éloges donnés à Quinault sont sans doute mérités, mais on a fait d'excellente musique sur des poëmes médiocres; et de nos jours, parmi les genres nombreux qu'il exploite, M. Scribe a réussi particulièrement dans celui des libretti. Nous savons qu'un membre de l'Académie française lui donna sa voix à cette seule considération. Il est sans doute inutile de dire que ce n'est pas l'auteur de *la Vestale*, de *Fernand Cortez* et de *Guillaume Tell*.

Le poëme d'un opéra n'est pas ce qui décide d'ordinaire le succès; nous devons cependant à la vérité de dire qu'il ne peut y avoir de succès véritable qu'autant que le libretto secondera le génie du com-

positeur. Autrefois, dans le dernier siècle, la tragédie lyrique ne fournissait pas une assez grande variété de tons pour que le musicien y trouvât le texte de ses mélodies diverses, qui font écouter une partition d'un bout à l'autre, sans ennui. Aussi, s'ennuyait-on beaucoup à l'Opéra, malgré la mode.— On s'ennuyait aux opéras de Rameau, personne n'en doute.— On s'ennuyait aux opéras de Piccini, à ceux de Gluck, à ceux de Sacchini. — Eh! qui de nous n'a bâillé aux beautés de l'*OEdipe à Colone?* — On s'ennuyait aux opéras de Salieri. La faute en était au poëte d'abord, puis au musicien qui n'exigeait pas ce qui lui était utile, ainsi qu'on le fait à présent. Ce n'est pas que les *opera-seria* italiens soient plus variés que nos tragédies lyriques quant au libretto; mais les Italiens aiment plus que nous la musique pour elle-même, et l'usage en Italie était d'écouter certains morceaux de prédilection, avant que Rossini et ses imitateurs eussent fait de leurs œuvres une succession non interrompue d'airs, de duos et de morceaux d'ensemble importants. Un homme qui a fait de tout, qui a parlé de tout avec esprit et profondeur, qu'on trouve sur la route du théâtre, à quelque genre qu'on aille demander une émotion, et le nommer c'est tout dire, Beaumarchais, fit aussi un opéra, sans doute pour avoir l'occasion de faire une préface. Eh bien, Beaumarchais explique à merveille tout ce que nous pensions de l'opéra avant de lire ce qu'il en écrit; pourquoi on s'en-

nuyait jadis, pourquoi on s'ennuie encore à l'*Académie royale de musique*. La préface de *Tarare*, adressée spirituellement *aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra*, est plus près de nous que du prétentieux Jean-Jacques, plus près des œuvres de Rossini et de Meyerbeer que du *Devin du village;* et nous nous voyons forcé (le moyen de faire autrement?) de citer ce que l'auteur du *Mariage de Figaro* écrivait en 1787 (n'oublions pas la date), comme tout ce qu'on peut écrire de plus nouveau en 1839 sur la question de l'opéra. Le public, les faiseurs de libretti, M. Scribe tout le premier, les feuilletonistes, y trouveront des idées tout arrangées, comme nous-même qui en profitons pour nous étayer de l'autorité d'un homme qui a toujours eu raison longtemps à l'avance. Pourquoi ne pouvons-nous tout prendre! « Il s'agit moins pour moi, dit-il, d'un nouvel opéra que d'un nouveau moyen d'intéresser à l'Opéra.—Essayons, s'il se peut, d'améliorer un grand spectacle. —Je conviendrai naïvement, pour qu'on ne me dispute rien, que, de toutes les frivolités littéraires, une des plus frivoles est peut-être un poëme de ce genre. Je conviens encore que si l'auteur d'un tel ouvrage allait s'offenser du peu de cas qu'on en fait, malheureux par ce ridicule, et ridicule par ce malheur, il serait le plus sot de ses ennemis. Mais d'où naît ce dédain pour le poëme d'un opéra? car, enfin, ce travail a sa difficulté. Serait-ce que la nation française, plus chansonnière

que musicienne, préfère aux madrigaux de la musique l'épigramme et ses vaudevilles ? Quelqu'un a dit que les Français aimaient véritablement les chansons, mais n'avaient pas la vanité d'un prétendu goût de musique. Ne pressons point cette opinion de peur de la consolider. — Le froid dédain d'un opéra ne vient-il pas plutôt de ce qu'à ce spectacle la réunion mal ourdie de tant d'arts nécessaires à sa conformation, a fini par jeter un peu de confusion dans l'esprit, sur le rang qu'ils y doivent tenir, sur le plaisir qu'on a droit d'en attendre? La véritable hiérarchie de ces arts devrait, ce me semble, ainsi marcher dans l'estime des spectateurs : premièrement, la pièce ou l'invention du sujet, qui embrasse et comporte la masse de l'intérêt ; puis la beauté du poëme ou la manière aisée d'en narrer les événements ; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une impression nouvelle ajoutée au charme des vers ; enfin, l'agrément de la danse, dont la gaieté, la gentillesse embellit quelques froides situations : tel est, dans l'ordre du plaisir, le rang marqué par tous ces arts.

« Essayons d'expliquer pourquoi les amateurs les plus zélés (moi le premier) s'ennuient toujours à l'Opéra. Voyons pourquoi, dans ce spectacle, on compte le poëme pour rien, et comment la musique, tout insignifiante qu'elle est, lorsqu'elle marche sans appui, nous attache plus que les paroles, et la danse plus que la musique. Ce problème, de-

puis longtemps, avait besoin qu'on l'expliquât; je vais le faire à ma manière. D'abord je me suis convaincu que, de la part du public, il n'y a point d'erreur dans ses jugements au spectacle, et qu'il ne peut y en avoir. Déterminé par le plaisir, il le cherche, il le suit partout. S'il lui échappe d'un côté, il tente à le saisir de l'autre. Lassé, dans l'opéra, de n'entendre point les paroles, il se tourne vers la musique. Celle-ci, dénuée de l'intérêt du poëme, amusant à peine l'oreille, le cède bientôt à la danse, qui, de plus, amuse les yeux. Dans cette subversion funeste à l'effet théâtral, c'est toujours, comme on le voit, le plaisir que l'on cherche : tout le reste est indifférent. Au lieu de m'inspirer un puissant intérêt, si l'opéra ne m'offre qu'un puéril amusement, quel droit a-t-il à mon estime? Le spectateur a donc raison; c'est le spectacle qui a tort. — Boileau écrivait à Racine : « On ne fera jamais un bon opéra. La musique ne sait pas narrer. » Il avait raison pour son temps. Il aurait pu même ajouter : « La musique ne sait pas dialoguer. » On ne se doutait pas alors qu'elle en devînt jamais susceptible. — Dans une lettre de cet homme qui a tout pensé, tout écrit, dans une lettre de Voltaire à Cideville, en 1732, on lit ces mots remarquables : « L'Opéra « n'est qu'un rendez-vous public où l'on s'assemble « certains jours sans trop savoir pourquoi : c'est « une maison où tout le monde va, quoiqu'on pense « mal du maître et quoiqu'il soit assez ennuyeux. »

Avant lui, la Bruyère avait dit : « On voit bien que « l'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle ; il en « donne l'idée ; mais je ne sais pas comment l'o- « péra, avec une musique et une dépense toute « royale, a pu réussir à m'ennuyer. » — Quant à moi, qui suis né très-sensible aux charmes de la bonne musique, j'ai bien longtemps cherché pourquoi l'opéra m'ennuyait, malgré tant de soins et de frais employés à l'effet contraire. Voici ce que j'ai cru voir : il y a trop de musique dans la musique du théâtre. — Une abondance vicieuse étouffe, éteint la vérité : l'oreille est rassasiée et le cœur reste vide. Voilà pourquoi tout languit. Sitôt que l'acteur chante, la scène se repose (je dis, s'il chante pour chanter) ; et partant, où la scène repose, l'intérêt est anéanti. Mais, direz-vous, si faut-il bien qu'il chante, puisqu'il n'a pas d'autre idiome ? Oui ; mais tâchez que je l'oublie. L'art du compositeur est d'y parvenir. — Souvenons-nous, d'abord, qu'un opéra n'est point une tragédie, qu'il n'est point une comédie, qu'il participe de chacune et peut embrasser tous les genres. — Or, dans mon système d'opéra, je ne puis être avare de musique qu'en y prodiguant l'intérêt. — Si la première éloquence, au théâtre, est celle de situation, c'est surtout dans le drame chanté qu'elle devient indispensable, par le besoin pressant d'y suppléer aux mouvements de l'autre éloquence, dont on est trop souvent forcé de se priver. »

On comprend toute l'importance de ces passages ajoutés les uns aux autres. Qu'eût dit Beaumarchais, contre l'opinion de Boileau, *La musique ne sait pas narrer*, s'il eût entendu le récit du *Moïse* de Rossini, *Grand roi, délivre-nous des plus cruels fléaux?* que n'eût-il pas écrit en faveur de la puissance de la musique dans l'art du dialogue, s'il eût assisté à cette conversation politique du premier acte de *Guillaume Tell, Où vas-tu? Quelle ardeur t'agite?* et le frémissement involontaire qu'on éprouve à la mâle et franche accentuation musicale de ce vers, *Sais-tu bien ce que c'est que d'aimer sa patrie?* par tout ce qu'il laisse pressentir; et le trio du second acte, quel transport d'enthousiasme n'eût-il excité chez Beaumarchais, *très-sensible aux charmes de la bonne musique!* et tout le final de cet acte, cette conspiration d'où dépend la liberté de la Suisse, de combien d'émotions n'eût-il pas noyé son âme!

Si Beaumarchais écrivait de Boileau, *Il avait raison pour son temps*, n'en pouvons-nous pas dire autant de nos contemporains s'ils citaient maintenant *la Caravane*, ou tous les opéras oubliés qu'on représentait encore en 1820, bien que les auteurs et compositeurs eussent profité des conseils de Beaumarchais? Mais revenons à ces conseils, ils sont excellents, on verra que tout en parlant de plaisirs, l'homme sérieux est au fond. Après avoir recommandé de prendre un milieu entre le merveilleux et le genre historique, « Ah! si l'on pouvait cou-

ronner l'ouvrage d'une grande idée philosophique, poursuit-il, même en faire naître le sujet! je dis qu'un tel amusement ne serait pas sans fruit; que tous les bons esprits nous sauraient gré de ce travail! Pendant que l'esprit de parti, l'ignorance ou l'envie de nuire armeraient la masse aboyante, le public n'en sentirait pas moins qu'un tel essai n'est pas une œuvre méprisable; peut-être irait-il même jusqu'à encourager des hommes d'un plus fort génie à se jeter dans la carrière, et à lui présenter un nouveau genre de plaisir, digne de la première nation du monde. — Quoi qu'il en puisse être des autres, voici ce qu'il en est de moi : *Tarare* est le nom de mon opéra, mais il n'en est que le motif. La dignité de l'homme est le point moral que j'ai voulu traiter, le thème que je me suis donné. » Après avoir expliqué le sujet et le plan de *Tarare*, Beaumarchais continue en faisant l'éloge de la musique de Salieri : « Ce grand compositeur, l'honneur de l'école de Gluck, ayant le style du grand maître, avait reçu de la nature un sens exquis, un esprit juste, le talent le plus dramatique, avec une fécondité presque unique. — Nous cherchions seulement à faire une musique dramatique. Mon ami, lui disais-je, amollir des pensées, affermir des phrases, pour les rendre plus musicales, est la vraie source des abus qui ont gâté l'opéra. Osons élever la musique à la hauteur d'un poëme nerveux et très-fortement intrigué ; nous lui rendrons toute sa noblesse : nous atteindrons, peut-être, à ces

grands efforts tant vantés des anciens spectacles des Grecs. Voilà les travaux ambitieux qui nous ont pris plus d'une année. — Nos discussions, je crois, auraient formé une très-bonne poétique à l'usage de l'opéra : car M. Salieri est né poëte, et je suis un peu musicien. Jamais, peut-être, on ne réussira sans le concours de toutes ces choses. — Simplifier le chant du récit, sans contrarier l'harmonie, le rapprocher de la parole, est donc le vrai travail de nos répétitions ; et je me loue publiquement des efforts de tous nos chanteurs. A moins de parler tout à fait, le musicien n'a pu mieux faire : et parler tout à fait eût privé la scène des renforcements énergiques que le compositeur habile a soin de jeter dans l'orchestre à tous les intervalles possibles. — Orchestre de notre Opéra ! noble acteur dans le système de Gluck, de Salieri, dans le mien ! vous n'exprimeriez que du bruit si vous étouffiez la parole : et c'est du sentiment que votre gloire est d'exprimer. — Le meilleur orchestre possible, eût-il à rendre les plus grands effets, dès qu'il couvre la voix, détruit tout le plaisir. — Deux maximes fort courtes ont composé, dans nos répétitions, une doctrine pour ce théâtre. A nos acteurs pleins de bonne volonté, je n'ai proposé qu'un précepte : PRONONCEZ BIEN. Au premier orchestre du monde, j'ai dit seulement ces deux mots : APAISEZ-VOUS. »

Le succès de l'opéra de *Tarare* se calmait à peine, que bientôt la révolution française éclata. Quand

Napoléon eut transformé l'administration de l'Opéra en *Académie impériale de musique*, de nouveaux compositeurs, pleins de la puissance de leur art, y maintinrent le goût plus simple que Grétry, après les Italiens de 1752 et par l'exemple des Italiens de la troupe de *Monsieur*, en 1789, avait introduit là, comme à l'Opéra-Comique. Plus tard, Spontini vint agrandir la scène par une orchestration plus vigoureuse ; mais on connaissait Mozart, le *Don Giovanni*, *le Nozze di Figaro ;* on avait apprécié Paësiello, Cimarosa, Fioravanti, et rien ne devait plus nous arrêter dans la route du progrès. Cependant, il s'en fallait de beaucoup que les conseils de Beaumarchais fussent mis en pratique ; le *Prononcez bien* et le *Apaisez-vous* s'étaient perdus dans le tumulte révolutionnaire, et, malgré la présence des chanteurs parfaits qui se faisaient entendre dans la salle de l'Odéon, malgré l'exemple des Crescentini, des Tachinardi, des Nozzari, et de la ravissante madame Barilli, MM. Laïs, Lainé, Nourrit père, Dérivis, mesdames Branchu, Albert, Maillart, etc., crièrent *la Vestale*, *le Triomphe de Trajan*, l'*OEdipe à Colone* à tue-tête, avec un orchestre étourdissant, devant des spectateurs étourdis, tout le temps de l'empire et de la restauration, sous la voûte de la salle de la rue Richelieu. Enfin on éloigna ce tintamarre du voisinage de la salle Louvois, où madame Mainvielle-Fodor et Bordogni se faisaient remarquer par le goût de leur chant et la pureté de leur méthode ; où ma-

dame Pasta et Galli venaient opérer une réforme si nécessaire et si impatiemment attendue. *Il Barbiere, la Gazza Ladra*, l'*Otello, la Cenerentola, la Semiramide, Mose, la Donna del Lago*, ces chefs-d'œuvre placèrent en France, comme en Italie, Rossini comme le maître d'une école nouvelle, et vingt années n'ont pas encore altéré sa vogue, ni détrôné son nom.

La révolution musicale opérée par Rossini fut importante : on écoutait à l'Opéra italien, l'usage s'introduisit d'écouter à l'Opéra français, et bientôt *le Siége de Corinthe, le comte Ory, Moïse* et *Guillaume Tell*, sanctionnèrent les innovations. Après ces chefs-d'œuvre, Meyerbeer profita des heureuses dispositions pour nous y maintenir, pour perfectionner notre éducation ; et l'immense succès de *Robert le Diable* et des *Huguenots* prouve nos progrès et notre goût pour la musique dramatique sérieuse. C'était peu connaître le génie de la France que de douter de la délicatesse de notre organisation relativement à l'art des grands compositeurs scéniques. La société parisienne avait au contraire fait autorité par ses jugements a cet égard. Mais pour que ce genre se popularisât, il fallait un génie souple, qui répondît au caractère national par la vivacité de ses touches et la grâce de ses formes. Rossini produisit le miracle de nous rendre attentifs en masse, à une partition, d'un bout à l'autre ; sans lui, jamais on n'aurait écouté *la Juive*, ni *Guido et Ginevra*, ni même *les Huguenots*,

malgré les efforts des compositeurs pour tenir éveillés les bons bourgeois qui, des quartiers les plus étrangers aux arts, viennent aujourd'hui à l'Opéra pour la musique, et non plus, comme jadis, une fois dans leur vie, pour le spectacle. L'Opéra n'est plus le théâtre d'une société à part ; l'Opéra italien lui-même a ses dilettanti dans les classes intermédiaires ; et la prospérité de l'Odéon, sous la direction de M. Bernard, avec le *Robin des Bois* de Weber, et les traductions des œuvres de Rossini et de quelques œuvres allemandes, suffirait pour faire admettre, comme une vérité, que la musique est aussi chez nous un besoin de première nécessité. Ce qui a retardé en France les progrès de la musique dramatique, c'est l'antériorité du genre intermédiaire de l'Opéra-Comique, malgré les beautés que Chérubini et Méhul y jetèrent, trop tard, avec profusion.

Maintenant, on ne saurait plus le nier, nous comprenons, nous sentons, nous aimons, nous cultivons l'opéra, c'est-à-dire, le drame chanté, non plus avec l'esprit de système, mais d'après le besoin d'impression, selon nos sentiments ; non plus comme à l'époque des grandes querelles du *Coin du roi* et du *Coin de la reine*, des Gluckistes et des Piccinistes, mais comme une source de sensations délicieuses, d'après la loi physiologique de l'exercice des organes, pour le développement des facultés. Nous cultivons et nous comprenons la musique, parce que c'est la langue intellectuelle des facultés dans ce

qu'elles ont de plus dégagé de la matière, de plus vague, de plus infini. L'opéra est un spectacle nécessaire, parce qu'il satisfait à cet exercice des organes, parce qu'il contribue au bonheur social, en répondant à l'appel des citoyens pour les délasser de leurs travaux, pour les distraire noblement, pour les tenir dans des dispositions indispensables à l'organisation et aux conventions de la société. C'est un moyen de les exciter, quand il le faut, à des actions de bienveillance et de mutualité de secours; de les émouvoir et de les raffermir dans toutes les résolutions courageuses; enfin c'est surtout un moyen de combattre l'égoïsme dont l'envahissement menace de plus en plus la France révolutionnaire, c'est-à-dire, la France dévouée aux grands intérêts de l'avenir des peuples.

La mode en France est toujours le pressentiment de quelque grande réforme, soit qu'elle se manifeste dans les arts, dans les usages ou dans les vètements. Celle qui accueillit Rossini en France a influé plus qu'on ne pense sur le goût général de la nation ; elle a substitué la cavatine au couplet, ce qui est peu de chose en apparence, mais si l'on réfléchit que tout ce qui peut initier les classes intermédiaires aux jouissances des classes élevées est un acheminement vers la réalisation du principe fondamental de la constitution, on comprendra la fonction sociale du plaisir par l'émancipation politique : réunir les hommes dans les mêmes jouissances, par les mêmes sensa-

tions, quelque frivoles qu'elles soient, c'est incessamment les amener au partage des mêmes besoins et des mêmes droits. D'un autre côté, l'influence rossinienne, en descendant logiquement, nous ne dirons pas des grands aux petits comme jadis, mais des riches aux moins riches, et de ceux-ci à la masse populaire, a changé tout à coup le caractère de ce qu'on appelait la musique française : Boïeldieu imita Rossini, et la *Dame blanche* eut un de ces succès qui annoncent les transformations; Hérold s'inspira de l'école italienne; M. Auber lui-même adapte gentiment le petit côté de la manière du *maestro,* à son genre de demi-opéra et d'opéra-comique, et ses succès prouvent, autant pour lui que pour nos dilettanti du dimanche. Mais c'est surtout dans l'art du chant, dans la méthode vocale, que le goût s'est épuré par le contact des Italiens, à l'Opéra d'abord, puis, selon les degrés hiérarchiques, jusqu'au boulevard. Nous ne savons guère, aujourd'hui, comment chantait Sophie Arnoud; madame Saint-Huberti, malgré sa grande réputation, n'exerça pas, que nous sachions, de réforme sur le chant français; ce que nous avons cité de Beaumarchais le prouve. Mais madame Damoreau-Cinti, Nourrit et Levasseur, étaient pour Rossini des interprètes trop intelligents pour qu'on continuât de crier à l'opéra français. *Moïse* et *le Comte Ory* commencèrent la réforme et *Guillaume Tell* l'acheva. Si l'on réfléchit d'ailleurs à toutes les innovations que ce chef-d'œuvre musical

introduisit, malgré la nullité du libretto, on comprendra tout ce que nous devons à Rossini. Le premier il voulut que l'attention silencieuse qu'on accordait à la danse de mademoiselle Taglioni ne fût pas perdue pour la musique; il fit danser sur un chant, sans accompagnement, comme au village; enfin, comme Corneille, il fit écouter des propositions de politique transcendante à tout un peuple assemblé pour le plaisir.

LE BALLET.

La représentation d'un ballet, en tant qu'œuvre dramatique, est antérieure à l'opéra. La danse, comme art, n'est ni plus vieille ni plus jeune que la musique; on a chanté comme on a dansé de tous temps et dans tous les pays. La musique et la danse s'uniront toujours, chez les sauvages et chez les peuples avancés en civilisation. Cependant, nous devons voir dans la danse un exercice physique plus qu'un art moral; les sens seuls y sont exercés dans un but matériel, et, sous ce point de vue,

nous ne comprenons pas pour quelle cause les danseurs publics ont été exemptés de l'excommunication lancée par l'Église contre les comédiens. Le grand roi Louis XIV, qui dansait sur le théâtre devant sa cour, était plus logique que la papauté, en autorisant, par lettres patentes, *tous les gentilshommes, damoiselles et autres personnes,* à chanter sur le théâtre de l'Opéra, *sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse, ni à leurs priviléges, droits et immunités*, etc.

Les ballets furent très en faveur à la cour de Catherine de Médicis. Le premier où le bon goût commença à paraître fut le ballet dansé et chanté, car on y joignait des récits et des airs, en 1581. Un certain Balthazarini, envoyé d'Italie à la reine mère par le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, en était l'auteur. Cet Italien, qui était un des meilleurs violons de l'Europe, arriva en France avec toute la bande de violons dont il était le chef. Catherine de Médicis en fit son valet de chambre, et, sous le nom de Beaujoyeux, il se rendit si célèbre à la cour par ses inventions de ballets, de musique, de festins et de représentations théâtrales, qu'on ne parlait que de lui. Ce fut lui qui composa le ballet des noces du duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, sœur de la reine. Beaulieu et Salmon, maîtres de la musique du roi Henri III, l'aidèrent pour les récits et les airs de ce ballet; Lachesnaye, aumônier du roi, fit une partie des vers,

et Jacques Patin, alors peintre du roi, le servit pour les décorations. Un poëte du temps publia ces vers à sa louange :

Beaujoyeux qui premier des cendres de la Grèce
Fais retourner au jour le dessin et l'adresse,
Du ballet composé, en son tour mesuré,
Qui d'un esprit divin toi-même te devance,
Géomètre inventif, unique en ta science,
Si rien d'honneur s'acquiert, le tien est assuré.

A cette époque on vit également commencer les concerts. Baïf était aussi bon musicien que poëte; né à Venise durant l'ambassade de son père, il établit, à Paris, une académie de musique dans le goût italien, et Charles IX, qui possédait la musique et qui chantait très-bien, assistait à ses réunions une fois la semaine avec sa cour. Après la mort de ce prince, Henri III honorait également de sa présence les concerts de Baïf, qui furent interrompus par les guerres civiles, lesquelles contribuèrent à faire négliger la musique en France.

Dans ses *Recherches sur les théâtres en France*, Beauchamp donne le détail des ballets, tournois, carrousels, comédies, mascarades, donnés depuis l'année 1548. Mais ce n'est véritablement que sous Louis XIV que la représentation des ballets reçut toute la magnificence à laquelle ce genre peut atteindre. Molière, en faveur auprès du roi, fut chargé de travailler pour les fêtes de la cour, et le poëte

comique imagina la comédie-ballet, où les danses sont entremêlées à l'intrigue de la pièce. La première de ces comédies, *les Fâcheux*, fut faite pour la fête que Fouquet donna au roi, à Vaux. Voilà ce que dit Molière à ce sujet : « Le dessein était de donner aussi un ballet; et, comme il n'y avait qu'un très-petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent le temps aux mêmes baladins de venir sous d'autres habits; de sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. — C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité. » Après ce premier essai, vinrent *la princesse d'Élide,* comédie-ballet en cinq actes, *le Mariage forcé,* appelé *le Ballet du roi,* parce que le roi y dansa un rôle d'Égyptien; les plus grands seigneurs figurèrent aussi dans ce divertissement. *L'Amour médecin* fut donné ensuite. C'est à propos de cette pièce que Molière dit au lecteur : « Il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi : vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable Lulli,

mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leur donnent sans doute les grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. » *Mélicerte*, *le Sicilien*, *George Dandin*, *M. de Pourceaugnac*, *les Amants magnifiques*, *le Bourgeois gentilhomme*, la tragi-comédie-ballet de *Psyché* et *le Malade imaginaire* furent des ouvrages composés pour la cour, et toujours accompagnés d'un divertissement chanté et dansé, que le sujet s'y prêtât mal ou bien. Cette nécessité où se trouva notre poëte comique de divertir sans cesse un roi et sa cour, et de comparaître au milieu des danses, nous a privés sans doute de quelques chefs-d'œuvre dans le genre sérieux du *Misanthrope* et du *Tartufe*, sans que la danse gagnât rien à se trouver mêlée à la comédie. Cependant on peut voir par la description des fêtes de la cour, et principalement de celles de Versailles, que les intermèdes étaient exécutés avec une pompe extraordinaire. La seule description de la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*, représenté à Chambord, en peut donner une idée.

Mais ce n'était pas là le ballet dans sa valeur *intrinsèque*. Lulli a composé la musique de vingt-cinq ballets dont voici quelques titres : *L'Amour malade*; *Xercès*; *Hercule amoureux*; *la Noce du village*; *la Naissance de Vénus*; *l'Impatience*; *les Saisons*; *les Nations*; *les Arts*; *les Muses*; *les Gardes*; *la Fête de Versailles*. Y avait-il là ce que nous appelons aujourd'hui un ballet d'action, un *ballet pantomime?*

il serait facile de le rechercher ; mais il nous semble peu important de le savoir. La chorégraphie n'a laissé aucun nom célèbre dans le dix-septième siècle ; dans le dix-huitième la danse a illustré, par la plume de Voltaire, les noms de Camargo et de Sallé ; celui de Vestris est devenu célèbre même par l'exagération de l'éloge qu'il faisait de lui-même : *Je souis le diou de la danse*. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'aucune femme n'avait dansé sur le théâtre de l'Académie royale de musique avant 1781, devant le roi, à Saint-Germain, dans le *Triomphe de l'amour*. Ce fut la *demoiselle Fontaine* qui la première commença. Jusqu'alors les rôles des femmes avaient été remplis par des hommes habillés en femmes. La bizarrerie des costumes rendait tout possible à cet égard. Ajoutons que, dans le même ballet, monseigneur le Dauphin, madame la Dauphine, Mademoiselle, madame la princesse de Conti, et autres princes et princesses, seigneurs et dames, dansèrent devant la cour. La *demoiselle Subligny* suivit de près mademoiselle Fontaine, et obtint comme elle beaucoup de succès. Mademoiselle Guyot lui succéda ; *cette noble danseuse* se retira bientôt dans un couvent : Françoise Prévost brilla plus de vingt-cinq ans sur le théâtre de l'Opéra, mais Sallé et Camargo firent les délices pour *la danse haute et brillante*, selon l'expression de l'historien.

Noverre a eu beaucoup de réputation dans son temps, mais Dauberval est le seul chorégraphe dont

le nom soit resté populaire, son ballet de *la Fille mal gardée* se voit encore avec plaisir. C'est un tableau villageois plein de naturel, de grâce et de gaieté. Après lui, Gardel retraça, pour les yeux, tout ce que l'esprit conservait des sujets connus qu'il mit en scène avec beaucoup de talent. *Psyché* surtout attira longtemps la foule. Le ballet de *Flore et Zéphire*, par Diderot, dut son succès à une machine au moyen de laquelle le dieu léger s'envolait à tire d'ailes. Mais dans le genre dramatique, le ballet de *Nina* eut tous les honneurs du drame, grâce au talent mimique de mademoiselle Bigottini, qui savait arracher les larmes.

La danse pour la danse, et comme moyen de spectacle dans les opéras, est employée aujourd'hui avec plus d'habileté que par le passé. Dans *Gustave*, par exemple, *le bal masqué* est lié au sujet, et toutes les ressources du chorégraphe y sont à leur place. *La Muette de Portici* a été combinée pour faire valoir le talent mimique d'une danseuse. *Le Dieu et la Bayadère* de même. *La Sylphide* est un tableau gracieux. Nous voyons avec joie qu'on renonce aux grandes évolutions des ballets historiques et mythologiques, anacréontiques et soporifiques. M. Scribe est intervenu dans ce genre comme dans les autres, et il y a réussi. Partout où il ne faut que du savoir-faire et de l'esprit, cet auteur est à la hauteur de tout le monde. Molière a fait des ballets, mais M. Scribe n'a pas fait *le Misanthrope*.

Nous ne nous livrerons pas sur les ballets à des considérations morales ; cependant comme on peut parler à l'âme et l'impressionner avec des gestes secondés par la musique, nous aurions une couronne à décerner à tout faiseur de pas, à quiconque les règle pour nous émouvoir, s'ils parvenaient à leur but. Dans *le Globe*, devenu le journal des saint-simoniens, on lisait que mademoiselle Taglioni avait *christianisé* la danse, que dira-t-on de *la Cachucha* de mademoiselle Essler? Si la danse peut attirer la foule à l'Opéra, rappelons-nous que Molière fit *le Médecin malgré lui* pour faire goûter son chef-d'œuvre. J.-J. Rousseau, cet ennemi des spectacles, n'a-t-il pas dit : « Je m'estimerais trop heureux d'avoir tous les jours une pièce à faire siffler, si je pouvais à ce prix contenir pendant deux heures les mauvais desseins d'un seul spectateur? » La danse occupe et fatigue, même à la voir. C'est toujours ça.

Pour la danse, l'école française est, depuis un temps immémorial, réputée la meilleure, la seule classique. Sans doute, on le sait, d'*illustres* étrangers ont brillé dans cet art ; mais ce n'est qu'après s'être perfectionnés à l'Opéra de Paris, qu'après avoir reçu la sanction du public français, qu'ils ont obtenu leur gloire européenne. Louis Riccoboni écrivait, en 1738 : « Lorsqu'on voulait jadis, en Italie, en Allemagne et ailleurs, introduire des danses dans les opéras, on faisait venir exprès des danseurs de Paris. Au bout de quelque temps, et quel-

quefois même de plusieurs années, ces danseurs s'en retournaient en France, sans avoir laissé d'élèves assez habiles pour établir dans le pays le goût de la danse française ; à la réserve du menuet, de la bourrée, de la courante, etc., il fallait toujours pour les opéras rappeler des danseurs français. Mais aujourd'hui les seigneurs italiens qui voyagent, et qui autrefois étaient enchantés des danses de l'Opéra de Paris, non-seulement n'en sont plus surpris, mais encore prétendent-ils que leur nation est présentement plus habile dans cette science. Cela me paraît d'autant plus insoutenable que quand on leur demande en quoi consiste la danse d'Italie pour la tant vanter, ils répondent que pour une excellente danseuse qui cabriole à l'Opéra de Paris, ils en ont une douzaine en Italie qui valent pour le moins autant qu'elle. D'où je conclus que cette espèce de danse n'est pas la meilleure et la plus difficile, puisque les étrangers trouvent tant de facilité à l'imiter ; ce qu'ils n'ont jamais pu faire, lorsqu'elle était simple, mais ornée de toutes les grâces imaginables. »

Depuis un siècle, les choses en sont toujours au même point ; c'est pour les danses de l'Opéra qu'un grand nombre d'étrangers accourent à Paris, centre des arts, pour y admirer les artistes nés à tous les bouts du monde, et l'on connaît le mot d'un Anglais de vieille roche qui voulait bien reconnaître l'*école française* pour la danse et pour la cuisine. Mais avec une telle supériorité, au point de vue de la morale

actuelle des directeurs sociaux, par le moyen des ressorts diplomatiques, on peut encore régenter le monde et faire la leçon aux peuples comme aux rois.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.



PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE.

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE

PAR

HIPPOLYTE AUGER.

Tome Deuxième.

Bruxelles.

MELINE, CANS ET COMPAGNIE.

LIBRAIRIE, IMPRIMERIE ET FONDERIE.

1840

III

MÉLANGE DU DRAME PARLÉ ET DU DRAME CHANTÉ.

Dès que l'esprit humain s'est ouvert une nouvelle carrière, il ne la quitte qu'après l'avoir épuisée ; tous les filons, tous les embranchements, les moindres veines, sont exploités avec la voracité de l'individualisme, après le mouvement généreux donné par le génie dans l'intérêt de la société. Beaucoup de gens se croient appelés, par vanité ou par nécessité, à occuper les autres de leurs ouvrages, et une sorte de conscience les avertit pour ainsi dire à leur insu, sinon de leur infériorité, du moins de la supériorité des maîtres. Pour la tragédie, il est difficile de ne pas admettre l'impossibilité d'égaler le sublime de Corneille ; pour la comédie, toutes les tentatives ont tellement grandi Molière, qu'il faut renoncer à ce genre

dans ses hautes conceptions; pour l'opéra, Lulli dans son temps, Rameau, Gluck, Piccini et Sacchini après lui, ont porté la science musicale à un degré où les autres compositeurs ne pouvaient pas tous atteindre. Dans le troupeau des auteurs, le plus grand nombre imita servilement, et les mieux avisés, c'est-à-dire, les plus habiles, faute de pouvoir servir de modèles, cherchèrent à innover. De même qu'on avait créé un genre mixte pour le drame parlé, on en imagina un pour le drame chanté, ou, pour mieux dire, il se fit un mélange des deux grandes divisions, où le langage ordinaire, et quelquefois la poésie, se joignirent au chant et à la symphonie, non pas comme le grand Corneille l'avait essayé dans *Andromède*, et comme Molière en avait donné l'exemple dans ses comédies-ballets, notamment dans *la Princesse d'Élide*, où il se trouve des actes en vers et des actes en prose, mais en mêlant au dialogue scénique des morceaux de chant, soutenus par l'orchestre, d'abord avec des airs connus, puis avec de la musique nouvelle faite exprès pour les paroles. C'est l'origine du vaudeville dramatique et de l'opéra-comique, qui tous deux prirent naissance au théâtre de la foire. Plus tard vint la féerie, réminiscence des premiers ballets à machines, mais avec dialogue, chant et musique; plus tard encore, et pour le peuple, on vit le mélodrame surgir au boulevard du Temple, au théâtre d'Audinot et sur celui de Nicolet; enfin au Cirque olympique, en

dernier lieu, le drame équestre ou mimodrame fut la littérature nationale des grandes évolutions militaires.

Quoi qu'on en ait pu dire, tous ces moyens sont bons en eux-mêmes, tous répondent à des sympathies populaires, tous ont leur public à part, et dans certaines occasions la masse générale du public. Le théâtre en France soutiendra toujours sa fortune, parce qu'il produit des spectacles d'un genre nouveau, à mesure que les spectateurs se lassent de voir suivre les anciennes routes. Ainsi peut s'expliquer cette mobilité constante, qui, sous le nom de mode, change d'abord l'aspect des choses; mais les révolutions de formes précèdent les améliorations sérieuses et fondamentales. Sous l'apparence d'un caprice nous arrivons plus facilement à une sorte de palingénésie constante, et nous marchons à la tête des nations. Si les prétendus novateurs, qui, depuis quinze ans, ont fait de l'art dramatique une école de mauvais goût, n'ont apporté aucune idée nouvelle, ils ont du moins fait comprendre la nécessité d'une réforme favorable à la fonction du théâtre. L'engouement du public pour les plaisirs dangereux est toujours suivi d'une réaction salutaire. La mode tourne dans un cercle et nous ramène au point de départ; mais l'idée qui la fait agir et changer suit la route droite et continue de l'esprit humain.

Sous le nom de mode et par l'attrait du plaisir tout réussit en France, quelque grave que soit le

fond des choses ; le succès descend des classes élevées aux classes inférieures, et quelquefois monte de celles-ci aux premières ; car une salle de spectacle est, parmi nous, un point de réunion qui rassemble les hommes, indistinctement, par les mêmes idées, et qui sert à les confondre dans les mêmes émotions. Sans doute la hiérarchie sociale s'y trouve représentée dans ses différents étages ; mais, pour tous, il n'y a qu'une seule représentation. Voilà surtout pourquoi l'art dramatique est un art utile ; voilà pourquoi le comédien est en quelque sorte un fonctionnaire, pourquoi le dramaturge peut et doit être un éducateur, lui qui, en présence du peuple, dicte aux hommes d'État, aux rois, des leçons qui contribuent à la félicité publique. Le drame parlé et le drame chanté, devenus le plaisir des grands, durent bientôt devenir le plaisir de tous. En France il n'y a rien d'exclusivement consacré à telle ou telle classe, dans le domaine de l'intelligence ; c'est là que la république existe, c'est le droit naturel que la nation n'a jamais aliéné. Aussi, disons-le, tous les rois dignes du titre de chef ont-ils réglementé dans le sens de l'égalité morale, et ont-ils mérité le surnom de rois très-chrétiens. La royauté, en fondant le théâtre, en encourageant l'imprimerie et les lettres, agissait d'après le droit divin, sur lequel elle appuyait ses prétentions, justes ou injustes ; elle voyait le peuple et non quelques fractions du peuple. Mais comme tous les hommes ne sont pas également aptes à com-

prendre les mêmes sublimités, l'esprit s'ingénia pour élever doucement et par degrés les intelligences rebelles. Il fut un temps où les rois, pour satisfaire à l'instinct naturel du développement social, conduisaient des armées nombreuses au spectacle d'une civilisation inconnue, quoique avancée. Les peuples devaient donc nécessairement éprouver de nouveaux besoins ; il fallait doter l'Occident d'une industrie nouvelle. On le voit, tout est conquête dans la marche des siècles, comme tout est vérité à la suite des temps. La philosophie moderne a relevé les croisades de cette injuste et ridicule accusation de fanatisme qui pesa sur elles ; de même aujourd'hui il faut relever le théâtre des préventions dont l'intolérance a trop longtemps entravé son action morale. Les migrations des peuples armés contre l'Orient étaient un mouvement d'effervescence et de sentiment religieux vers les autres peuples. La création du théâtre est pour la nation assise et calme une visite des nations étrangères, et la pensée de toutes les civilisations résumées par le drame. Il faut réunir la nation, *il n'est pas bon que l'homme soit seul*, dit l'Écriture ; le théâtre est un point de contact social et international.

Il fallait donc en France une division du travail au point de vue du théâtre : il advint ainsi que nous l'avons vu ; et, par ce qui nous reste à dire, les différents genres se formèrent et se modifièrent selon les besoins des temps.

OPÉRA-COMIQUE.

« Tous ceux qui connaissent l'histoire de nos théâtres, écrit M. de Chevrier, que nous avons déjà cité, savent que l'opéra-comique se forma des différents spectacles de la foire, quelques années avant la mort du Grand Dauphin. Voilà l'époque certaine de l'origine de l'opéra-comique; il est vrai que ce nouveau spectacle ne fut connu à Paris qu'en 1714. Saint-Edme et la veuve Baron en furent les premiers directeurs. Ce sont eux-mêmes qui lui donnèrent le titre qu'il porte aujourd'hui. Lesage, Fuselier et d'Orneval sont les Molières de ce théâtre, trop heureux si leur gaieté, quelquefois subalterne, n'eût pas dégénéré en indécence. Les comédiens français parvinrent, en 1718, à faire supprimer l'opéra-comique. Rétabli trois ans après, et supprimé une seconde fois en 1745, il a repris vigueur en 1752, par les soins

d'un directeur intelligent, seul capable de conduire ce spectacle. M. Monet, qui a senti que l'opéra-comique n'était rétabli que pour augmenter nos plaisirs, et que leur intérêt exigeait qu'il durât toujours, a fait des dépenses étonnantes pour la construction d'une salle à la foire Saint-Laurent, et pour l'embellissement de celle de la foire Saint-Germain. Attentif à plaire au public, il met à profit son goût et son intelligence pour nous procurer de bons auteurs et des acteurs dignes d'eux. Lesage, et les deux poëtes que j'ai nommés avec lui, ont fait un fonds immense à l'opéra-comique; mais à mesure que ce théâtre s'est épuré, la plus grande partie de leurs pièces a été négligée. On doit peut-être aussi cet abandon au nouveau genre que M. Favart introduisit en 1746. Reste à dire un mot des nouveaux ballets qu'on y a vus. On ne peut disconvenir que le sieur Noverre n'ait une grande connaissance de la chorégraphie. »

Dans l'origine, on jouait aux théâtres de la foire des petites comédies dont Arlequin était toujours le principal acteur, escorté d'un Pierrot, d'un Cassandre et d'une Colombine. C'était une sorte de mosaïque au gré de l'entrepreneur, une littérature de corde roide, entre celle de Polichinelle et celle de l'Académie royale de musique. Aussi, l'Italien Francisque lui donna-t-il le nom d'opéra-comique. Depuis plus d'un siècle, ce genre est devenu le type du goût pour la classe intermédiaire, aux facultés de laquelle il répond à merveille, aujourd'hui comme par le passé.

Les opéras de Lulli et de Campra étaient quelquefois bien sérieux; les bourgeois de Paris, qui vont au spectacle pour s'y amuser à bon marché, préférèrent les lazzi et les flonflons *à tous les lieux communs de morale lubrique et aux grands airs*. Et comme les gens du beau monde vont au théâtre pour être vus, le besoin de l'admiration attira la foule où il y avait foule. On déserta l'Académie royale de musique, la Comédie-Française et même la Comédie-Italienne. Mais les théâtres royaux firent valoir leurs droits, et l'on interdit aux acteurs forains la parole et le chant, si bien qu'ils se trouvaient réduits à la pantomime avec un pauvre orchestre, quand on ne leur intimait pas l'ordre de suspendre leurs représentations. Paris, qui semble toujours prendre du goût pour les plaisirs défendus, se mêla de la querelle; toutes les puissances intervinrent, des commissaires furent chargés de veiller pendant le spectacle à ce qu'on ne s'avisât pas de parler ou de chanter, et le public réclamait impérieusement les couplets satiriques et souvent graveleux qui avaient fait réussir les premières pièces. Le besoin éveille toujours l'industrie : les acteurs firent des prodiges d'invention. On se servit d'écriteaux sur lesquels les couplets étaient écrits en gros caractères. Ces écriteaux descendaient du cintre au-dessus des personnages qui devaient les faire entendre; l'orchestre jouait les airs, l'acteur faisait les gestes, et les spectateurs chantaient les paroles. On peut se figurer ce qu'il y avait de joie et même de

folie dans cette nouvelle espèce de spectacle, où le public jouait son rôle, et où il n'y avait de sifflé que le commissaire-inspecteur, dont tout le monde se moquait : la prohibition tournait ainsi au profit des opprimés. Les choses durèrent de la sorte depuis 1714 jusqu'à ce que les comédiens italiens se trouvassent heureux d'unir leur théâtre, qui menaçait ruine, à ce même Opéra-Comique, qu'ils avaient tant persécuté, et dont la destinée était de rendre chrétiennement le bien pour le mal. C'était le moment où l'apparition momentanée de bouffons d'Italie avait tourné vers la musique toute la vivacité de l'esprit français ; Favart et Sedaine, mademoiselle Favart, mademoiselle Villette (devenue madame Laruette) et Clerval firent reparaître la vogue ; le public retrouva le chemin de l'hôtel de Bourgogne, et le véritable opéra-comique, avec Philidor et Duni, commença entre les rues Saint-Denis et Montorgueil, pour devenir ce que nous le voyons de nos jours, un mélange de comédie et d'opéra, de sérieux et de plaisant, de prose et de vers, de couplets et de morceaux d'ensemble ; enfin, le terme moyen, ou, pour mieux dire, le seul genre neutre que puisse supporter le génie de la nation.

La tragédie et la comédie étaient, pour ainsi dire, nées au théâtre de l'hôtel de Bourgogne ; l'opéra-comique y devait également trouver son berceau, pour effectuer cette égale répartition des jouissances morales, droit français qui, pour n'être écrit nulle part, n'en est que plus scrupuleusement conservé

d'âge en âge. Le drame parlé et le drame chanté répondaient aux facultés intellectuelles dans ce qu'elles ont de plus direct; ils se développaient logiquement sous le patronage des classes riches et bien élevées. Les classes plus occupées des travaux matériels protégèrent un genre plus en rapport avec elles; l'opéra-comique fut le spectacle de prédilection de cette bourgeoisie qui voulait aussi de la musique, sans renoncer toutefois à l'intérêt dramatique d'une pièce. L'opéra avait ses grands airs, l'opéra-comique eut son ariette; la tragédie avait ses larmes, l'opéra-comique soupira sentimentalement; la comédie avait son rire, l'opéra-comique fit de la critique doucettement, et parfois il put réunir le tout ensemble, cessant de chanter pour parler, et de parler pour chanter, à la grande satisfaction du bourgeois, charmé de comprendre ce qu'on chantait et ce qu'on disait : là, tout était à sa taille. L'opéra italien de Pergolèse fut transporté à la rue Mauconseil, en traduction, sous le nom de parodie, et le bourgeois de Paris eut *la Servante maîtresse*, après que les habitués de l'Académie de musique eurent la *Serva padrona*. *Ninette à la cour* suivit de près *Bertoldo in corte*, joué par les bouffonistes; *le Devin du village* parut à l'Opéra, *Bastien et Bastienne* se montrèrent tout aussitôt à l'hôtel de Bourgogne, avec le titre de parodie. Mais, sous ce mot, c'est moins une critique qu'il faut voir qu'une lutte entre Jean-Jacques et Favart : « Si Jean-Jacques a sur Favart l'in-

vention théâtrale, dit la Harpe, Favart a celui d'une vérité plus naïve. » Déjà l'Italien Duni a fait pour la rue Mauconseil la musique des *Troqueurs;* Philidor quitte la grande scène du Palais-Royal pour faire chanter mademoiselle Villette; Monsigny vient bientôt avec Sedaine, Grétry avec Marmontel. *La Fée Urgèle, la belle Arsène,* succèdent à *la Chercheuse d'esprit.* — Après que Dalayrac eut fait entendre de gracieuses mélodies, lorsque Chérubini, Méhul, Kreutzer, Steibelt, vinrent élargir l'orchestre, lorsque mademoiselle Dugazon eut pour concurrente mademoiselle Scio, lorsque madame Saint-Aubin fit entendre sa fille, madame Duret, la musique aurait détrôné tout à fait le vaudeville, et le théâtre Feydeau aurait compté parmi les théâtres de musique européens, si la vogue eût continué à mesure que le genre se perfectionnait. Mais il n'en fut rien.

Dans les provinces, l'opéra-comique n'obtint pas moins de succès qu'à Paris : il eut surtout le grand avantage d'offrir tous les genres à la fois ; aussi est-ce là qu'il règne presque sans partage avec son vieux répertoire comme avec ses pièces nouvelles : *les Sabots* et *le Domino noir, Rose et Colas* et *l'Ambassadrice, Blaise et Babet* et *l'Éclair, le Tableau parlant* et *Mazaniello,* figurent toujours sur les affiches des villes de France. D'ailleurs, à Paris même, Bernard, qui dirigeait l'opéra-comique à l'Odéon, du temps de *Robin des Bois,* faisait d'excellentes recettes avec *Richard Cœur de Lion* et les anciennes pièces chantantes.

Du temps de la comédie-italienne, l'opéra-comique fut très-populaire en France, parce que, pour les classes mitoyennes, il servait d'intermédiaire entre l'esprit philosophique du dix-huitième siècle et les préjugés du bourgeois encroûté dans les vieilles habitudes de l'échevinage. La grâce spirituelle de Favart fut le pont sur lequel Sedaine, par les conseils de Diderot, passa pour initier les nombreux amateurs de la comédie chantante aux idées des encyclopédistes. On se laissa prendre à la bonhomie d'une musique, non pas exempte de prétentions, mais qui ne s'éloignait pas trop des airs chantés à table dans ce qu'on appelle *le bon vieux temps;* et l'opéra-comique devint un spectacle de première nécessité pour quiconque ne pouvait supporter l'audition d'une véritable œuvre musicale; pour quiconque s'effrayait de la monotonie du Théâtre-Français et prétendait à plus qu'au Vaudeville. Le nombre est grand de ceux qui ne se sentent pas la force de s'élever, et qui pourtant craignent de déchoir.

L'opéra-comique, depuis sa création, a subi toutes les modifications imposées par la mode et l'esprit des temps; participant de plusieurs genres, il était plus exposé que tout autre aux variations, pour ainsi dire atmosphériques, du caprice. D'ailleurs il jouissait de la liberté sans craindre d'offenser un orgueil de famille, ni les préjugés de caste : il n'y a pas de mésalliance pour le bâtard, et, dégagé des liens aristocratiques de la tradition, il fit fortune en

s'unissant au pâtissier Favart, au maçon Sedaine, à Marmontel l'académicien, comme à M. de Ségur l'homme du monde. D'abord, pauvre enfant-trouvé admis dans une troupe de bateleurs, pour égayer les badauds de la foire avec le docteur Pantalon, Scaramouche et Zirzabelle; ensuite, chargé de débiter les chansons graveleuses de Lesage, de Piron, et les couplets grivois de Vadé, il se plia aux volontés de quiconque voulut l'employer dans son intérêt, bien ou mal, avec le ton de la pastorale, avec l'esprit de la comédie, avec le sentiment et la grâce. Propre au rire, comme aux larmes, nous l'avons vu cynique et décent, niais et spirituel, solennel et plein de laisser aller; tout ou rien par lui-même, suivant le mérite des auteurs : il n'y a pas de genre qui se prête plus volontiers à tant de formes diverses, à tant d'exigences opposées, et qui ait été plus exclusivement exploité par un seul homme. Aussi son caractère change-t-il selon le régnant, pour ce qu'on appelle le poëme, comme pour la musique : Sedaine ne ressemble pas à Favart, ni d'Hel à Marmontel et à Hoffmann, pas plus que messieurs Alexandre Duval, Étienne, Planard, Scribe, et *tuti quanti*, ne se ressemblent les uns aux autres. Quant à la musique, qui n'a ni plus ni moins d'importance que la pièce, quoi qu'on en ait dit, elle change également avec messieurs Auber, Halevy, Monpou, comme elle offrit une différence sensible avec Hérold, Boïeldieu, Nicolo; comme elle eut un caractère tranché avec

Dalayrac, Grétry, Monsigny, Méhul et Chérubini. Mais c'est peut-être à cette grande variété de tons et de manières que l'opéra-comique doit sa prospérité; les hommes passent vite, et leurs œuvres, dans cette spécialité, plus vite qu'eux encore. Quelque bruyants que soient les succès, le temps ne consacre les œuvres d'art que lorsqu'elles concourent à la dispersion des idées dans la marche de l'esprit.

Quand la liberté des théâtres fut décrétée, pendant la révolution, on vit s'élever sur le terrain du couvent des Filles-Saint-Thomas, rue Feydeau, une salle pour la troupe de *Monsieur*, afin d'établir une sorte de concurrence avec *la Comédie-Italienne* et avec *l'Opéra,* par le genre de l'opéra-comique, élevé aux dimensions du drame, aux situations fortes et pathétiques qui seules comportent une musique large, propre à émouvoir. Méhul avait déjà donné à la salle Favart, *Stratonice, Euphrosine et Coradin;* mais, à la salle Feydeau, *les Deux journées, Ariadant, Lodoïska, Héléna, le Passage du mont Saint-Bernard, Roméo et Juliette*, signalèrent une puissance musicale qui aurait infailliblement avancé la révolution attendue dans ce genre, si, plus tard, les artistes de *la Comédie-Italienne* ne se fussent réunis aux chanteurs de la rue Feydeau. L'opéra-comique fut également chanté, à l'époque de la liberté, au théâtre Louvois, à la salle de mademoiselle Montansier, et sur d'autres scènes. Mais, avec les comédiens de la salle Favart, le genre revint prompte-

ment à son innocence première : *Adolphe et Clara*, *l'Opéra-Comique*, *le Prisonnier*, *Ambroise*, *une Heure de mariage*, nous firent patienter jusqu'à *Cendrillon*; puis M. Étienne céda la place aux libretailleurs actuels : réduit aux dimensions de la comédie-italienne, l'opéra-comique vaut-il ce qu'il était autrefois? C'est une question qu'il est facile de résoudre par les effets qu'il eut dans le passé et par ceux qu'il produit de nos jours.

Il suffit d'analyser le genre de l'opéra-comique pour ne plus s'étonner du peu de durée de son répertoire, et presque de l'instabilité de sa destinée : cette œuvre n'est ni une partition selon la valeur musicale du mot, ni un drame selon le mérite littéraire qu'on exige d'une pièce de théâtre. L'auteur et le musicien sont esclaves l'un de l'autre; ils ne peuvent réciproquement se montrer ou s'annuler assez pour qu'il en résulte un avantage réel pour la musique ou pour le drame, tandis que les deux arts, développés librement sur la scène de l'Opéra ou sur celle des Français, produisirent Corneille, Molière, Gluck et Rossini, c'est-à-dire, des œuvres immortelles. Eh! qui se rappelle aujourd'hui les innombrables pièces de l'opéra-comique, si l'on en excepte quelques pages de Méhul? Qui sait encore les morceaux qui jetèrent nos pères dans les transports d'allégresse, si ce n'est dans les provinces, où chaque jour pourtant le goût de la musique pénètre avec des œuvres plus sérieuses, et où le goût littéraire tend à s'épu-

rer de plus en plus? Cependant nous devons à la vérité de le dire, si un homme fut habile à travailler pour l'Opéra-Comique, c'est le digne successeur de l'auteur de *Joconde*, c'est l'auteur du *Domino noir* et de *la Fiancée*. Personne n'a mieux soutenu le genre de l'opéra-comique que M. Scribe; personne n'y a jeté plus de grâce, de variété, d'esprit et de goût. Dans ses ouvrages, la scène est toujours entendue à merveille, elle se prête à l'amusement, par des ariettes, sans que l'esclavage s'y fasse trop sentir; des moyens ingénieux, inattendus, y excitent l'attention sans la fatiguer; le drame y marche, y a sa valeur réelle; enfin, quoique la musique de M. Auber, le Lulli de ce nouveau Quinault, soit agréable, spirituelle et gracieuse, elle s'y mêle bien, mais elle ajoute peu de chose. La plupart des ouvrages de M. Scribe auraient obtenu du succès comme vaudevilles, et cette opinion nous semble caractériser à merveille le genre de l'opéra-comique, et la portée littéraire de l'académicien.

Cependant à cet éloge mérité, nous devons encore à la vérité de joindre un blâme qui ne l'est pas moins. Il y a dans le répertoire de M. Scribe, si volumineux qu'il soit, absence totale du sentiment, de ce qu'on appelle l'âme, en langage théâtral. L'analyse la plus scrupuleuse ne trouverait pas un seul mouvement vrai; au point de vue philosophique, jamais une idée d'avenir, jamais une seule espérance; pas un mot consolateur pour les souffrances

morales ; on sent que l'auteur puise toutes ses ressources dans la subtilité de son esprit. Rien ne vient du cœur ; les situations sont trouvées par l'effet du calcul, elles sont combinées avec adresse, mais nulle part on ne les voit naître de la force du sentiment. C'est de l'art, sans doute, mais le génie manque pour impressionner vivement. L'esprit est satisfait, peut-être, mais le cœur reste froid. Il semble que M. Scribe veuille imiter les coquettes qui ne pleurent pas parce que les larmes engendrent la *patte d'oie*. Aussi la musique de M. Auber, le compositeur ordinaire de M. Scribe, se ressent-elle beaucoup de cette absence de sentiment ; avec le vague inhérent à toute mélodie, elle s'empreint encore du vague où l'auteur nous laisse en fait d'émotions ; elle n'a rien de scénique, elle chatouille les oreilles sans pénétrer jusqu'à l'âme, et surtout sans produire en nous cette sensation si douce qui nous révèle une nature au-dessus de l'opéra-comique, qui nous sort de nous-mêmes, qui nous dispose au dévouement. Les modulations marivaudées de M. Auber sont par trop bien adaptées aux intentions de M. Scribe ; l'esprit du musicien répond à l'esprit du paroliste ; leur composition est quelquefois jolie, mais toujours mesquine ; la poésie manque à tous deux. C'est ainsi qu'ils contribuent à bercer les bons bourgeois, les électeurs, dans la jubilation de leur égoïsme, qu'ils les détournent soigneusement de toute impression susceptible d'exciter un noble

mouvement, de tout ce qui ferait naître dans l'esprit du spectateur l'idée de quelque chose de mieux que cet ordre de choses où le monopole des théâtres s'exploite, au moyen des priviléges, au détriment de quiconque pourrait faire mieux. Voilà ce qui fait de l'opéra-comique d'aujourd'hui un genre, sinon détestable, du moins nuisible dans l'intérêt de l'art sérieux, au point de vue littéraire et musical.

Ce n'est pas là cet opéra-comique que Sedaine avait élevé jusqu'à mériter la colère de la Harpe, devenu capucin. « Ce qui me plaît encore dans *Rose et Colas*, dit le célèbre critique, comme dans *On ne s'avise pas de tout*, c'est qu'on n'y aperçoit rien de la prétention d'être un peu *philosophe*, qui se montre fort mal à propos dans d'autres pièces de l'auteur, et qui était le fruit de son commerce avec Diderot. Mathurin et Pierre Leroux sont tout juste aussi avancés que doivent l'être de bons et honnêtes cultivateurs, de bons pères de famille; ils n'ont que la morale qui est à leur portée, à celle de tout le monde, et c'est la bonne : aussi ne se doutent-ils même pas que ce soit de la morale. Mathurin dit, en parlant de sa fille Rose : « — Savez-vous qu'elle me gêne? Oui, elle « me gêne plus que feu ma femme. Si je bois, si je « jure, si je dis quelque drôlerie, elle me reprend; « c'est comme sa mère et pis encore; car il faut res- « pecter la jeunesse. » A merveille : voilà comme la morale doit se faire sentir dans ces sortes d'ouvrages,

sans s'afficher, et, de cette façon-là, elle peut entrer partout avec fruit. Mathurin demande à Pierre Leroux comment vont les vignes : « — Ah! ah! assez « bien, n'était les vers qui nous mangent. — Oh! « cela a été de tout temps. Qu'y faire? — Rien; il « n'y a que Dieu et le temps. — La méchanceté des « hommes va de pis en pis. — Quand cela sera au « comble, faudra bien une fin. » Laissons le lecteur être, tout à son aise, de l'avis de la Harpe. Sedaine a été loué par M. Villemain d'avoir propagé des *idées de réforme sociale* au moyen de l'opéra-comique; enfin d'avoir fait entrer la *philosophie* dans le vaudeville. Mais nous n'avons pas vu qu'il eût loué M. Scribe, en répondant à son discours de réception à l'Académie française, d'avoir profité de sa popularité dramatique pour propager des *idées de réforme sociale*, ni pour faire de la *philosophie*. M. Scribe, sorti d'un comptoir, n'a pas, comme Sedaine, oublié l'esprit de la profession paternelle; il est resté marchand; il apporta son aune à l'Académie; le maçon, en y entrant, laissa sa truelle à la porte.

Sedaine a parfaitement compris le théâtre comme moyen d'impressionner la foule, comme moyen d'émouvoir par des effets simples et vrais. Avant lui, et depuis lui, à l'Opéra-Comique, aucun auteur n'entendit mieux la scène pour faire valoir le musicien. « Il faut quelque réflexion, écrit-il dans l'une de ses préfaces, pour s'apercevoir du soin avec lequel

l'auteur du drame écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, comme il se replie, comme il s'efface, combien il fait de sacrifices. » Cet aveu aurait dû rendre moins sévère sur la versification un peu singulière de Sedaine; mais il faut croire que cet esclavage de l'auteur ne lui a pas été particulièrement fatal, car il est impossible de plus ressembler à l'académicien maçon que l'académicien marchand, avec cette différence que les niaiseries d'autrefois ont été pour Monsigny et pour Grétry des textes où le sentiment, dans des situations fortes, amenait de la musique dramatique, fort avancée pour le temps, tandis que les absurdités d'aujourd'hui ne produisent rien de semblable. M. de Planard, qui certes vaut bien M. Scribe et Sedaine, sous ce rapport, s'est beaucoup plus rapproché des qualités essentielles de celui-ci, en travaillant pour Hérold, et les partitions de ce compositeur contiennent des beautés scéniques qu'on ne rencontre jamais dans celles de M. Auber. *Marie* et le *Pré aux Clercs* sont des modèles dans ce genre.

Avant de quitter l'opéra-comique, nous ne saurions résister au plaisir de citer une anecdote qui nous a été racontée par madame Laruette, devenue comtesse d'Aurignac, et morte il y a quelques années, dans un âge très-avancé : cette anecdote peut servir à faire connaître l'instinct dramatique du bon Sedaine. Il s'agit de *Rose et Colas*, dont le naturel villageois détrôna les bergeries de satin blanc si fort à

la mode avant ce tableau plein de vérité. Sedaine avait pour habitude de lire ses ouvrages à madame Laruette, non-seulement pour avoir son assentiment sur les rôles qu'il lui destinait, mais encore pour connaître son opinion sur l'ensemble de la pièce. La lecture de *Rose et Colas* achevée, madame Laruette trouva des longueurs dans ce petit acte, et l'auteur la quitta tout pensif. Quelques jours après, il revint soumettre l'ouvrage à une nouvelle audition. « A la bonne heure, s'écria l'actrice, voilà qui marche bien ; c'est vif : vous avez dû couper beaucoup? — Nullement, répondit Sedaine, j'ai beaucoup ajouté. Les choses sont toujours longues, quand elles sont mal dites ; et l'intérêt n'existe qu'à la condition de tout bien expliquer. » L'effet que produit à la scène *le Philosophe sans le savoir*, ne tient-il pas à l'art de s'emparer de l'attention en expliquant tout? Et qui supporterait *la Gageure imprévue*, si l'auteur n'avait pas connu le secret de bien dire ? La vérité est ce qui impressionne le plus à la scène, et Sedaine était naturel et vrai.

VAUDEVILLE.

Quand Boileau écrivait :

Le Français né malin créa le vaudeville,

il parlait d'une sorte de chanson satirique, née dans le Val de Vire, et non de cette œuvre dramatique qu'on appela plus tard de ce nom, parce qu'elle répondait au goût de la nation pour la satire et pour la chanson. Le vaudeville et l'opéra-comique sont frères comme on l'a vu, et tous deux trouvèrent leur berceau, par les soins de l'Italien Francisque, sur les théâtres de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent. Après la mort de Molière, le rire cessa d'être excité par la critique des mœurs, mais il ne fut pas moins franc pour être plus fou; et nous avons vu les écriteaux faire du vaudeville et de l'opéra-comique encore confondus, une sorte de spec-

tacle où le public venait tout exprès pour jouer gaiement son rôle de chanteur. « Puisque ce genre est parvenu, dit la Harpe en parlant du vaudeville, à obtenir une place dans la littérature agréable, il doit en trouver une dans ce Cours, et d'autant plus que ce genre, quel qu'il soit, a suffi pour en donner une à plusieurs écrivains estimés dont il fait à peu près tout le mérite. Que ce mérite soit un peu mince, comme le genre lui-même, j'y consens; mais il ne faut dans les arts rien rejeter ni dédaigner de ce qui peut varier les amusements publics, et entrer dans la classe des plaisirs dont les honnêtes gens n'aient point à rougir. Ici tout est bon, pourvu que tout soit à son rang; et dans l'ordre des talents comme dans celui dès conditions, la variété et l'inégalité forment l'harmonie générale, comme l'égalité prétendue produit la confusion et le chaos. » La Harpe est aujourd'hui trop loin de nous et trop oublié, quoique aucun critique ne le remplace dans le travail quotidien du journalisme, pour que nous nous arrêtions à lui chercher chicane, pour expliquer logiquement ce qu'il entend par *la littérature agréable;* comment il comprend *le rang* et *l'harmonie générale,* formés par *l'inégalité dans l'ordre des talents et dans celui des conditions*, etc. Il convient que, dans les arts, il ne faut rien rejeter ni dédaigner, malgré ses anathèmes contre *le drame*. Nous prenons acte de la déclaration; mais il ne veut pas que les honnêtes gens aient à rougir, et nous sommes

entièrement de son avis. Les genres de littérature ne sont pas responsables de l'abus qu'on fait d'eux, et l'immoralité d'un mauvais esprit peut corrompre au moyen des formes les plus sévères, comme le bon esprit peut animer une œuvre sous la frivolité de sa contexture.

Ces réflexions banales nous font remonter naturellement à l'origine du vaudeville, à Lesage et à Piron. L'auteur de *Turcaret* et l'auteur de la *Métromanie* sont les véritables pères du vaudeville.

Lesage, après ses succès comme auteur comique et comme romancier, se devait d'être plus sévère avec lui-même et plus circonspect avec le public. Mais il s'était brouillé avec les comédiens français; il était pauvre, il fallait vivre. Et ce fut par besoin, autant que par ressentiment, qu'il travailla vingt ans pour la foire qu'il enrichit et qui ne l'enrichit pas, puisqu'il mourut dans l'indigence. Piron, ne gagnant l'argent que pour le jeter au cabaret; poëte tragique, poëte comique, mais principalement ami du plaisir et de la joie, antagoniste de Lesage, quoiqu'il exploitât le même genre, aux tréteaux d'une entreprise rivale, il est vrai, Piron n'amassa rien non plus. De nos jours, avec le vaudeville, M. Scribe, en vingt ans, a fait une fortune colossale. Ce contraste porte à réfléchir sur la différence des temps, sur le caractère et sur le mobile de la littérature à l'époque de la régence et à notre époque.

La vieillesse de Louis XIV fut aussi triste, aussi

concentrée que sa jeunesse avait été joyeuse et agitée. Après sa mort la cour respira de l'austérité imposée par le bigotisme de madame de Maintenon. La gaieté ne connut plus de frein, et le règne des roués succéda à celui des jésuites. Mais l'impulsion avait été donnée à la nation par le génie des poëtes et des orateurs, et le rire continuait la marche philosophique de l'esprit social. Massillon l'avait élevé dans la chaire chrétienne, les vaudevillistes le firent descendre sur les tréteaux de la foire, en le mêlant aux lazzi d'Arlequin et à ses saillies souvent ordurières. Qu'on lise le théâtre de la foire, on trouvera partout les germes de cette émancipation qui devait peu à peu s'effectuer dans les mœurs pour éclater violemment en 1789. L'*Arlequin-Deucalion*, de Piron, établit déjà le grand principe de révolution. Faisant des hommes à coups de pierres, *ma suprématie aura soin de les égaliser*, dit-il ; *l'inégalité détruite, je réponds du bon ordre et de la félicité universelle*. Parmi les créatures qu'il vient de produire, il y en a quatre : un laboureur, un artisan, un militaire, un robin, qui paraissent avec le costume de leur état, et auxquels il s'adresse d'abord : au laboureur il dit : « Tu es mon ami, toi, et le premier de ces drôles-là, comme le plus nécessaire à tous. » A l'artisan : « Marche après ton aîné, toi, comme le siècle d'argent suivit le siècle d'or. Il sera nécessaire, tu ne seras qu'utile. » Au militaire : « Chapeau bas : mon gentilhomme, un peu de modestie. Tout ton talent sera de savoir tuer ceux qui

voudront tuer tes frères et les troubler dans leurs respectables professions. » Quant au robin, assez mal traité, le père veut « qu'il tienne la balance de Thémis, comme un garçon de boutique. » Ce vaudeville prouve évidemment que Piron, sous l'apparence de la folie, comprenait bien la fonction du théâtre. Dans une autre de ses pièces, *les Enfants de la joie*, la Morale, mise en scène, veut que ces joyeux enfants l'aident *à corriger les vices et à chasser l'ennui du cœur des malheureux mortels*. Si cette excellente intention n'a pas été suivie d'effets, nous ne devons pas moins en savoir gré à l'auteur, aujourd'hui que nous voyons qu'on n'a d'autre but que de gagner de l'argent, dût-on entretenir les vices et l'ennui dans le cœur des mortels, bien plus malheureux que par le passé, puisqu'ils n'ont plus les mêmes espérances. Aujourd'hui, après deux révolutions faites au nom des droits naturels de l'homme et pour renverser les abus des gouvernants, nous sommes comme au temps où, sous d'Orléans, avec Dubois, Samuel Bernard et Law, le czar Pierre le Grand, après avoir vu la cour et la France, saluait avec enthousiasme la statue du cardinal de Richelieu. Les roués et les agioteurs nous exploitent, mais le vaudeville a le vernis de décence, l'air guindé de la vieille cour; et le poison d'une morale lubrique pénètre d'autant plus sûrement, que la grâce et l'esprit concourent à le rendre délicieux.

Sous la régence, Lesage explique naïvement tout

ce qu'on peut craindre du vaudeville ; il fait dire à la Folie, dans *le Diable d'argent,* quand Arlequin lui demande des pièces : « Je sais ce qu'il te faut ; en te donnant sur la tête trois coups de ma vessie, je vais remplir ta cervelle d'idées polissonnes, de fadaises et de balivernes... Te voilà maintenant en état d'attirer tout Paris. » Les fadaises et les balivernes, voire les idées polissonnes, ne germent guère dans l'imagination des spectateurs ; le rire est une sorte de contre-poison qui en fait promptement sortir tout ce qui peut y entrer ; d'ailleurs, on était prévenu que le théâtre de la foire n'était pas une école de sentiment, comme, de nos jours, on l'est pour le théâtre des *Variétés* et pour le *théâtre du Palais-Royal.* On n'y conduisait pas sans doute les jeunes filles, comme on les mène, de nos jours, au *théâtre du Gymnase,* pour le drame sentimental de M. Scribe. L'innocence du fond faisait également passer sur des détails licencieux. La bonne compagnie courait au vaudeville de la foire, à la suite du peuple, pour y applaudir des couplets malins, des scènes plus ou moins assaisonnées de satire ; tandis qu'aujourd'hui, à la suite de la bonne compagnie, le peuple assiste à des drames-vaudevilles, et s'y laisse impressionner par des exemples d'immoralité d'autant plus funestes, qu'offerts avec grâce et talent, ils restent dans l'âme pour y germer, pour engendrer l'égoïsme et l'hypocrisie de nos mœurs. Les gais auteurs du vaudeville d'autrefois pouvaient croire ce qu'ils écrivaient, que ce genre de *poésie particulière aux*

Français, estimée des étrangers, était le plus propre à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever les ridicules et à corriger les mœurs; ils n'y attachaient que l'importance du moment; ils vivaient avec cette poésie plus qu'ils ne vivaient d'elle. Le calcul d'élever une grande fortune sur un fond si frêle, ne venait pas à leur pensée; ils ne spéculaient pas, ils chantaient au cabaret, comme ils faisaient chanter les acteurs et le public à la foire. Aujourd'hui on est vaudevilliste comme on est épicier; on retourne les pièces, on leur fait subir toutes les combinaisons arithmétiques du boutiquier pour les denrées coloniales : on fait généralement ce qui concerne le métier. Le vaudeville s'est étendu indéfiniment, il s'est adapté à tous les genres de drame possibles : il y a le vaudeville échevelé, le vaudeville historique, le vaudeville grivois, le vaudeville amidonné, et le vaudeville parade, sans que pour cela on arrive à *corriger les mœurs*, à *relever les ridicules* et à *faire valoir les saillies de l'esprit*, comme par le passé, et surtout lorsque Panard vint précéder les Désaugiers dans l'art des couplets. « Ceux qu'il faisait chanter à la fin de ses pièces, dit la Harpe, méritèrent d'être remarqués par les connaisseurs, d'autant plus qu'ayant d'ordinaire pour objet la censure morale, ils étaient en même temps d'une tournure beaucoup plus heureuse que les couplets licencieux où l'on avait accoutumé les oreilles des spectateurs. Les vers étaient mieux faits, et plaisaient par un tour à la fois naturel et pi-

quant. De cet exemple et de celui de Favart, qui vint peu après avec un talent bien supérieur, il résulte une observation assez importante, c'est qu'à la foire même le bon goût n'a commencé à se montrer qu'avec la décence. Ces deux qualités réunies justifient le titre de *père du vaudeville moral* que Marmontel a donné à Panard; mais je crois qu'il va trop loin quand il l'appelle aussi le *la Fontaine du vaudeville*.» Le bon goût et la décence sont des choses essentielles au théâtre, mais elles sont pires que la licence lorsqu'elles protégent l'immoralité du sujet, comme on le voit si généralement à présent; au point de vue de la morale, nous ne savons pas laquelle des deux époques nous devons préférer, et si la pauvreté de Lesage n'est pas plus honorable que l'immense richesse de l'auteur de *Bertrand et Raton*, vaudeville en cinq actes.

Le vaudeville ne différa de l'opéra-comique que sous la direction de Monnet, quand le goût de la musique en fit adapter de nouvelle sur les pièces; la comédie-italienne resta en possession des deux genres séparés et distincts jusqu'au moment de la liberté des théâtres en 1790, époque où quelques auteurs se réunirent pour consacrer spécialement au vaudeville la petite salle de la rue de Chartres. Cette salle, dans laquelle on donnait des bals, s'appelait le Wauxhall d'hiver, mais elle était plus connue sous le nom du Petit-Panthéon. L'architecte Lenoir y construisit un théâtre dont l'ouverture eut lieu le 12 janvier 1792,

par une pièce en trois actes de Piis, intitulée *les Deux Panthéons*.

Piis et Barré avaient donné, dans l'espace de dix ans, seize vaudevilles au théâtre de la rue Mauconseil; trois surtout: *la Veillée villageoise*, *les Amours d'été*, et *les Vendangeurs*, avaient rapporté plus de cent mille écus à l'Opéra-Comique. Une querelle de ces auteurs avec l'administration occasionna la séparation des deux genres et la fondation du théâtre du Vaudeville. MM. Piis, Barré, Radet et Desfontaines, furent les auteurs les plus féconds de ce nouveau spectacle, et dans la première année le répertoire se composa de pièces du genre primitif, *Arlequin l'Afficheur*, etc. Mais ce genre ne tarda pas à perdre sa simplicité naïve dans la confusion qui suivit l'époque révolutionnaire; et au contact des auteurs nouveaux, que le succès de l'entreprise attira bientôt, on ne tarda pas à voir paraître la petite comédie sentimentale de M. Bouilly. M. Emmanuel Dupaty sema bientôt aussi des fleurs, au son du galoubet et du tambourin, attributs du dieu chômé dans le temple. Plus tard, Désaugiers y fit renaître la gaieté, et enfin, M. Scribe y commença sa réputation européenne.

Comme l'opéra-comique, le vaudeville change de caractère, selon l'esprit des auteurs, et, sans doute, c'est une des raisons qui le rendent le genre le plus universel : on le joue dans tous les théâtres, à l'exception des trois théâtres royaux; mais dans chaque

salle il a une allure et un ton différent : au *théâtre du Vaudeville* il ne ressemble pas à celui qu'on joue au *Gymnase;* aux *Variétés* il n'a pas la même manière qu'au *théâtre du Palais-Royal*, et, quand il précède le mélodrame sur les boulevards, on sent encore, entre la *Gaieté* et les *Folies dramatiques*, entre la *Porte Saint-Martin* et l'*Ambigu*, entre *Saint-Antoine* et *Saint-Marcel*, les degrés du médiocre au pire, quoi qu'en ait dit Boileau. Au reste, nous nous réservons d'apprécier tout à cet égard, quand nous parlerons des théâtres, des auteurs et des acteurs.

LE MÉLODRAME.

Un homme dont on s'est beaucoup moqué dans le dernier siècle, qui avait recueilli la parole de Diderot, qui travaillait pour le théâtre, qui parcourait les provinces, afin d'y faire jouer ses ouvrages, repoussé qu'il était par les beaux esprits de la capitale, l'auteur du *Tableau de Paris*, Mercier, doué de ce que les Écossais appellent *la seconde vue*, réclama un théâtre pour le peuple, et, le premier, s'occupa de son avenir moral. On a dit de lui *qu'il écrivait sur la borne :* soit; mais c'était sans doute pour ne pas oublier dans le confortable du cabinet les émotions qu'il recevait sur la place publique : l'artiste prend ses croquis devant la nature. Mercier fut peut-être, sans s'en douter, le père du mélodrame, moins par les œuvres dramatiques qu'il a laissées que par les conseils qu'il donna après Diderot et Marmontel. Le

premier il osa dire que le théâtre, tel qu'il était dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, n'était pas suffisant pour remplir sa fonction véritable. Après avoir examiné ce qu'étaient la tragédie et la comédie, après avoir conclu en faveur du drame, il veut plus encore, sans dire ce qu'il veut. Au reste, il suffit, pour faire bien apprécier ses intentions, de citer un passage d'une philippique furibonde lancée contre lui, en manière de préface, par la Harpe, lorsqu'il fit imprimer le mauvais drame de *Barnevel*. Rien ne peut mieux faire apprécier l'esprit des hommes que la différence des temps. « Il est clair, dit-il, en modérant sa colère (il faut dire que Mercier avait fait aussi un Barnevel), qu'on ne peut donner au peuple un spectacle qui lui représente ses intérêts politiques, que dans un État où le peuple sera souverain. Dans les gouvernements où il n'entre pour rien, un plan de cette nature non-seulement ne serait pas admis, mais même serait mal imaginé. Mais conviendrons-nous avec l'auteur de l'*Essai sur le théâtre* (Mercier), que la tragédie ne peut exister que dans les républiques? Cet arrêt me semble un peu dur, et l'Europe en appellera. Ne dirait-on pas qu'une nation est stupide et insensible dès qu'elle est gouvernée par un roi? Quoi! parce qu'on ne pourra pas nous entretenir de liberté et de politique, on ne pourra plus parler à notre âme, à notre imagination, à notre esprit! Nous ne pourrons plus répandre des larmes sur les malheurs, nous attendrir sur les ver-

tus bienfaisantes, nous élever à l'aspect de la grandeur et de l'héroïsme! M. Mercier est un étrange législateur. *Nos tragédies,* dit-il, *ne sont pas bonnes pour tous les ordres de citoyens.* Et qui est-ce donc qui est bon pour toutes sortes d'hommes? On ne le dirait pas même d'un sermon. Car il faut parler à la cour autrement qu'à des paysans. Pourquoi donc veut-il absolument que nos tragédies soient pour le peuple? répète-t-il sans cesse ce mot de *peuple,* nous reproche-t-il amèrement de ne pas travailler pour le *peuple,* de mépriser le *peuple?* Eh! non, M. Mercier, on ne le méprise point; au contraire, on le recommande sans cesse à ses maîtres, et l'on a osé plus d'une fois leur dire en son nom des vérités plus véritablement courageuses que vos indécentes invectives contre tout ce qui n'est pas *peuple.*

« Mais où avez-vous pris que dans les beaux-arts il faille travailler pour le *peuple,* et non pas pour *une classe d'hommes choisis?* Comment ne vous êtes-vous pas souvenu que le plaisir que ces arts procurent, demande, pour être goûté, un certain degré d'instruction, dont le *peuple,* du moins dans l'état politique de la plupart des nations de l'Europe, ne peut pas être susceptible? Est-ce le peuple qui vient à nos spectacles? il n'en a ni le temps, ni le moyen. Vous me direz peut-être qu'il devrait l'avoir; car rien ne vous embarrasse. Mais alors chargez-vous donc de changer le gouvernement et la police: faites que les choses soient ou puissent être autrement

qu'elles ne sont. Faites que les trois quarts et demi des habitants d'une grande ville ne soient pas nécessairement occupés d'un travail qui est leur unique ressource pour subsister. Faites que sur un temps qui leur suffit à peine pour travailler, ils prennent le moment de s'instruire. Faites que sur le salaire dont ils se nourrissent, ils prennent de quoi payer une place au spectacle ; et quand vous aurez fait tout cela, il sera faux encore qu'il faille composer des tragédies *pour le peuple*. »

Ce passage est curieux en ce sens qu'il aurait toute la valeur d'un à-propos, si quelque philosophe aristocrate l'écrivait aujourd'hui contre un philosophe démocrate. La Harpe, détracteur de Mercier, ne devait pas tarder à comprendre que l'auteur de *l'Essai* avait vu plus loin que lui. Lorsque le rédacteur du Mercure vint solliciter à la barre de l'assemblée nationale la liberté du théâtre, Mercier était membre de cette assemblée ; il avait fait tout ce que son antagoniste jadis lui conseillait ironiquement de faire. Le gouvernement était changé, la police était changée ; les choses n'étaient plus les mêmes ; le demi-quart des habitants oisifs de la grande ville étaient tremblants, prêts à fuir, et l'on disait hautement qu'une nation est stupide et insensible quand elle est gouvernée par un roi. Qui avait raison du peuple ou de la Harpe ? Cette grande question, après cinquante ans d'agitations, est toujours à résoudre, et l'économie politique, cette science nou-

velle qui doit décider de l'avenir des peuples et des rois, n'a pas encore réalisé les espérances d'une union si nécessaire. Si Malthus, en Angleterre, n'a rien trouvé de mieux à dire dans l'intérêt du peuple, qu'il procrée trop, nos Malthus français font valoir d'autres raisonnements bien autrement philosophiques! — Le peuple veut des spectacles, il n'a pas de quoi payer sa place, il lit les gazettes, il s'insurge, et on le tue pour lui apprendre à vivre. D'un autre côté, les plaisirs de *la classe d'hommes* choisis sont subventionnés à grands frais par l'État. Le passage de la Harpe est écrit chaque jour par tous les hommes qui ne se contentent pas des mots, et qui craignent l'inévitable suite des besoins longtemps ressentis et longtemps comprimés. Tous les écrivains en crédit maintenant sont, au talent près, des la Harpe : ils nient le peuple en spéculant sur les deniers de son labeur. Mais écoutons encore l'auteur du *Barnevel* gourmander son rival, et, par une singulière contradiction, reconnaître au peuple des qualités auxquelles il ne manque que d'être cultivées. « Oui, sans doute, il y a dans tous les arts un effet général fait pour être senti par tous les hommes, par tout ce qui n'est pas brute, et cet effet nos tragédies le produisent; elles font pleurer des hommes de toute condition, dans les jours où le spectacle est ouvert gratis. Mais s'ensuit-il que ces hommes soient les meilleurs juges naturels des arts? Non, cette assertion serait absurde. » Cette

assertion n'est pas absurde, M. le critique; il ne s'agit pas de juger, mais de sentir, et l'homme qui sent des arts est un juge naturel des arts. « Ce serait prétendre que moins on a les organes exercés et l'esprit cultivé, moins on a d'idées, de sentiments, de délicatesse, de sensibilité, mieux on juge du talent d'éclairer la raison et d'émouvoir les cœurs. » Encore une fois, il ne s'agit pas de juger; si vous parvenez à émouvoir les cœurs, à éclairer la raison, la multitude vous comprendra; et c'est pour conquérir son droit à exercer et à développer toutes ses facultés intellectuelles, qu'elle se soulève contre ceux qui le lui refusent. « Non, continue la Harpe, les besoins des hommes ne sont pas tous les mêmes. Ils varient selon le différent caractère que leur donnent leurs diverses occupations, et l'éducation qu'ils ont reçue. » Pourquoi ne reçoivent-ils pas tous la même éducation, sinon par l'université, du moins par le théâtre? « Et, quoique le *peuple,* comme je viens de le dire, pleure à la tragédie, qu'il voit une fois en dix ans, il aimera toujours mieux un spectacle plus analogue à ses goûts, à ses mœurs, à son ton, et il préférera Taconet jouant le savetier, à Lekain jouant Mahomet, et peut-être préférera-t-il à tous deux le cabaret et la guinguette. » Si vous croyez qu'il y ait avantage à réformer les mœurs, les goûts, le ton du peuple, si vous pensez que la guinguette et le cabaret ne sont pas des lieux où il puisse se policer, pourquoi donc ne lui donnez-

vous pas à grands frais cette tragédie à laquelle il pleure? Ne vous souvient-il plus de l'origine du théâtre chez les Grecs et chez nous? Continuons à montrer les contradictions de la Harpe; elles conduisent à notre but : « Mais, dit M. Mercier, *parlez à la multitude de ses mœurs, de sa fortune, de sa position actuelle, elle vous entendra.* Je veux croire qu'elle s'amuse à vous entendre. Mais pour lui parler d'elle, il ne faut pas faire de tragédie. Ses mœurs, sa fortune, sa position en aucun temps n'ont rien de tragique. Le *drame* lui en parlera : soit; qui vous dit le contraire? Mais prouvez-vous par là qu'il vaille mieux que la tragédie, ou qu'il faille faire de la tragédie ce que vous appelez un drame? — C'est donc bien gratuitement qu'on voudrait faire redescendre les arts de la hauteur où des génies sublimes les ont élevés, au niveau des esprits les plus vulgaires et les plus grossiers. Un écrivain qui, dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, propose sérieusement une pareille extravagance, ne fait voir autre chose, si ce n'est qu'ayant le regard trop faible pour envisager les arts, il voudrait les rabaisser jusqu'à lui. Ce faux air de popularité philosophique, cette affectation de compter le peuple pour beaucoup, est un masque qui ne peut en imposer qu'à des dupes. C'est faute de pouvoir plaire *à la classe des hommes instruits* que l'on en appelle au peuple ignorant; et dire qu'on ne veut avoir que lui pour juge, lorsqu'il est évident qu'il ne sera jamais à portée de juger, »

— toujours juger, vous êtes orfévre M. Josse, — « c'est un subterfuge de l'amour-propre qui cherche à infirmer des suffrages qu'il n'espère pas, et qui, sûr de perdre son procès partout, appelle à un tribunal chimérique. »

L'histoire a donné raison à Mercier, en dépit des sophismes qu'on vient de lire. C'est ainsi qu'après cette lutte, où il y eut de part et d'autre des vérités de dites, le peuple, à qui tout parvient tôt ou tard, prit sous sa protection le genre nouveau qu'on lui présenta au boulevard du Temple, sous le nom de mélodrame, et c'est de ce genre que nous allons nous occuper sérieusement, car il est le plus important de tous aujourd'hui, puisqu'il forme les plaisirs du peuple, puisqu'il est destiné à cette multitude, moins en garde contre les impressions qu'on peut produire en elle, que *la classe des hommes instruits* pour laquelle travaillent les académiciens du Gymnase et du Théâtre-Français.

Et d'abord il faut savoir ce qu'avant la révolution, en 1773, Mercier écrivait dans son *Essai :* « On a remarqué, disait-il, que les artisans qui autrefois allaient s'enivrer et s'empoisonner au cabaret, vont aujourd'hui à la comédie. Un fat rira de cette observation; moi je suis enchanté que ces ouvriers contractent l'habitude des plaisirs honnêtes qui élèvent l'âme. Le peuple recèle des semences toutes prêtes à être mises en action, dès que la flamme du génie viendra les développer. Le peuple peut fort

bien n'être pas initié dans les profondeurs de la métaphysique, dans le chaos et l'immensité de l'histoire, dans les prodiges nouveaux de la physique et de l'astronomie; mais il sent vivement, il aperçoit toute image, il découvre certains rapports, il n'est pas étranger à un sentiment vif et même délicat. Le poëte n'a pas besoin de s'élever jusqu'aux nues pour parvenir à le toucher; qu'il avance une vérité intéressante, une maxime juste, qu'il offre un tableau naïf et touchant, il verra tous les cœurs s'émouvoir, il les soulèvera avec le fil puissant qu'il tient en main; les connaissances s'échapperont du sein des ténèbres où elles étaient renfermées, les idées du peuple se dévoileront rapidement, et deviendront peut-être l'objet des méditations du philosophe. — Un archonte grec, un édile romain, se glorifiaient de présider à des pièces dramatiques et de satisfaire à l'empressement de tous les ordres de l'État. Aujourd'hui la police n'institue une garde que pour étouffer la liberté du parterre, et favoriser les platitudes d'un cerveau timbré, ou le mauvais jeu des *comédiens ordinaires du roi*, comédiens très-ordinaires. — Et pourquoi fermez-vous votre théâtre au peuple, nation orgueilleuse ou avare? Si vous jugez le spectacle utile, de quel droit en privez-vous la partie la plus nombreuse de la nation? Pourquoi la renvoyez-vous sur les boulevards entendre des pièces licencieuses, où triomphent le vice et la grossièreté? Vous en coûterait-il beaucoup de

lui épargner un poison dangereux? Vous faites tout pour achever de flétrir et de corrompre ses mœurs, et vous les calomniez ensuite lorsqu'elles sont devenues votre ouvrage. — Vous éloignez le pauvre avec dureté! Le pauvre a cependant plus besoin qu'un autre de pleurer et de s'attendrir : quelques diversions à ses maux ne vous seraient pas onéreuses ; il apprendrait peut-être à souffrir avec plus de patience en voyant la nation assemblée ne point fermer son oreille aux accents de l'infortune. — Il serait d'un bon gouvernement de veiller aux plaisirs du petit peuple : il a tant de fardeaux à supporter, qu'il faut être barbare pour lui refuser des fêtes et des amusements; il aime naturellement le spectacle : il est même de l'intérêt de l'État qu'il soit content, parce que la joie est le meilleur soutien du travail. On empoisonne son âme de ces sales turpitudes, dont le peuple sent lui-même la grossièreté; et la police protége un pareil scandale, qui suffirait seul à avilir une nation! Quel sera l'auteur qui songera à ce bon peuple, qui lui donnera une nourriture saine et agréable, qui saura le réjouir sans le corrompre, qui lui fera aimer son sort sans flatter l'autorité, qui présidera à ses plaisirs honnêtes et lui apprendra à les goûter? — Solon avait raison de punir ceux qui ne prenaient aucun intérêt dans les guerres civiles. L'homme qui peut rester indifférent au milieu de si grands intérêts est plus ennemi de la patrie que celui qui s'arme contre elle.

— Madame de Maintenon disait, en 1710, au moment où le trône et l'État étaient ébranlés : *Tout est paisible à Paris parce qu'on y a la comédie et du pain.* — Le poëte ne doit pas être bercé sur les genoux des reines. — Sa plume doit être dans sa main ce que le sceptre est dans la main d'un grand roi. — Elle doit se respecter elle-même. — Si elle s'abaisse à caresser des erreurs impies ou des vices infâmes, si elle couvre de fleurs les images de la dissolution et du libertinage, c'est un sceptre tombé dans la boue; quel que soit alors le génie de l'auteur, on ne pourra séparer de l'idée de ses talents, l'idée avilissante de la corruption de son âme. »

Le livre de Mercier est entièrement rempli de maximes semblables : il semble écrit d'hier. Ne dirait-on pas qu'il a prévu la venue de l'auteur de *Bertrand et Raton* et le Répertoire du Gymnase? A-t-on rien vu de nos jours qui soit plus vrai en général, et surtout contre M. Scribe en particulier? Nous avons cité Mercier avec une sorte de crainte, tant il est effrayant de penser que les causes qui nécessitèrent le bouleversement de 89 existent encore en partie; puisqu'on borne la littérature et le théâtre à n'être que des effets, à n'être que des miroirs, n'est-il pas cruel d'avoir à faire entendre une seconde fois les mêmes avertissements? Qu'on juge l'honnête homme que la Harpe poursuivait de sa haine, malgré ses efforts à la déguiser par des airs de mépris; on voit Mercier remplir son devoir.

C'est ainsi qu'en remplissant le sien à présent, on doit être fier de la haine et même du mépris de M. Scribe. Mercier fut entravé dans sa carrière dramatique par les Scribes de son temps. Cependant ses nombreux écrits, tout déclamatoires qu'ils fussent, produisirent l'effet qu'ils devaient obtenir. Les hommes comme la Harpe et M. Scribe ne font pas de révolution; Mercier contribua beaucoup à en faire une dans l'ordre social comme en littérature; et, sous ce dernier point de vue, si elle ne tourna pas en faveur du goût, c'est parce que les gens qui ont du talent, préfèrent leur intérêt personnel à l'intérêt général.

Le mélodrame sortit du désordre révolutionnaire, de la confusion de tous les états et de tous les genres; car les esprits étaient depuis longtemps, sinon préparés à des réformes, du moins très-disposés à des changements. Dans le malaise social toutes les déclamations sont bien accueillies ; et si celles de Mercier choquaient la susceptibilité des gens qui se proclamaient les arbitres de la littérature, elles séduisaient le grand nombre. Après les émotions de la place publique on voulut les émotions du théâtre; mais celles-là du moins devaient distraire des scènes sanglantes, et consoler, par l'idée de la vertu triomphante, des crimes qui s'étaient commis et qui se commettaient chaque jour aux regards de tous. Alors le *Théâtre du Marais* prospérait avec une imitation du drame de Schiller, *les Brigands*, sous le titre

de *Robert, chef de brigands*. La devise de Robert, formulée par ces mots terribles : *Guerre aux châteaux, paix aux chaumières*, était à l'ordre du jour, et cette pièce révéla en quelque sorte aux auteurs le goût du public pour les grands effets de scène et les sujets bizarres.

Le mot de mélodrame fut donné par Jean-Jacques Rousseau au monologue scénique de *Pygmalion*, dans lequel il entremêla la prose et la musique, genre qui semblait inconnu avant lui, et dont on a depuis tiré parti dans presque toutes les pièces où l'orchestre est appelé à fonctionner comme accompagnement. La musique fort dissonante, il faut le dire, des théâtres du boulevard n'est guère propre à impressionner le public ; les cris de violon et les trois coups de tymbales qui annoncent et accompagnent l'entrée en scène d'un personnage et sa sortie, ne sont ridicule que parce qu'ils manquent de caractère ; cependant, tels qu'ils sont, ils ne laissent pas d'aider l'acteur dans son maintien, dans sa mimique ; et parmi les nombreuses conventions indispensables à l'art dramatique et à l'art théâtral, cette intervention constante de la musique serait une source d'effets, si des chefs d'orchestre habiles se pénétraient vivement de l'esprit du drame et des situations. Rossini composa les entrées de *Marino Faliero* de M. Casimir Delavigne, quand cette tragédie fut représentée sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin ; et le drame de M. Martinez de la Rosa, joué sur le même théâtre, eut aussi

une musique bien appropriée à son sujet. Toutes les fois qu'un orchestre se fera entendre, si la foule est attentive, il servira, il ajoutera même à la situation. Dans le vaudeville on sauve la froideur d'une sortie ou d'une fin d'acte par un petit chœur; dans le mélodrame, on a soutenu des monologues entiers par une sorte de *tremolo* qui, sans couvrir la voix de l'acteur, le soutient dans son débit, et occupe les temps ou pauses naturelles à toute diction bien sentie. Si le mélodrame était écrit simplement et joué sans emphase, ce serait une des combinaisons les plus heureusement conçues pour émouvoir la foule. Qu'est-ce, en effet, sinon la tragédie grecque? Les acteurs dans l'antiquité ne récitaient pas sans être accompagnés par des instruments; la mélopée était une espèce de récitatif, et les chœurs étaient chantés. Une représentation d'*Athalie* ou d'*Esther*, avec les chœurs de Gossec, produira toujours un effet théâtral plus sérieux, imposera plus vivement à l'âme, que dénuée de la puissance musicale; la scène de la prophétie est froide sans accompagnement: on se rappelle la sublimité de Talma, et la magie de son enthousiasme dans cette scène. Rousseau n'avait donc rien inventé avec son *Pygmalion*, et le mélodrame a pris naissance dans le chef-d'œuvre de Racine.

Quand on réfléchit à la situation morale et intellectuelle du peuple en France, et à son goût pour les spectacles, le mélodrame, qui semble lui être

particulièrement destiné, devient pour la philosophie une importante et grave question à résoudre dans l'intérêt des masses. Les *théâtres de la Gaieté* et de *l'Ambigu-Comique* sont pour nos regards des monuments devant lesquels il n'est plus permis de passer froidement, car cette fois c'est une classe ignorante et pauvre qui s'agite pour avoir des émotions, qui les achète en se refusant parfois le pain nécessaire à sa subsistance; et la crédulité, la bonne foi qu'elle apporte, exigent, en retour, des ménagements et des précautions de la part de tous ceux qui vont parler à ses sens et à son âme. Il faut respecter le peuple, comme il faut respecter l'enfance, comme il faut respecter le malheur.

Les premiers mélodrames, ceux du fameux Loasel Thréogate, non complétement oublié malgré sa singularité et *la Forêt périlleuse*; ceux de Ribié, *le Moine, les Pénitents noirs*; ceux de Caignez et de Guibert de Pixérécourt, les classiques du genre; enfin, *le Jugement de Salomon, la Forêt d'Hermanstadt, Tékéli, la Femme à deux maris, Hariadan Barberousse*, et cinq cents autres chefs-d'œuvre de cette espèce, ont été conçus sous l'inspiration d'un sentiment populaire favorable à la vertu: un traître, une femme malheureuse, un niais et un honnête homme protecteur de l'innocence; de pompeuses maximes, de grosses bouffonneries, des larmes, du sang et des remords, et le triomphe du bon principe, c'étaient là le texte, le personnel et les moyens ordi-

naires de tout mélodrame, quels que fussent son titre et son auteur. Sans doute, au point de vue littéraire, tout cela était passablement ridicule et grotesque ; mais, après la tourmente révolutionnaire, les émotions devenaient douces au spectacle de la vertu persécutée, et le malheur a toujours de la poésie pour l'âme des pauvres gens. La simplicité, la vérité naïve de l'honnête et bon Sedaine convenaient à merveille aux Parisiens, avant les grandes catastrophes du drame social ; après l'orage, le roman noir et terrible d'Anna Radcliff, et le mélodrame plus terrible et plus noir, étaient des transitions nécessaires pour ramener les esprits aux impressions touchantes de la vie intérieure, aux bons conseils de l'exemple, aux sages et salutaires effets de l'expérience. Nous n'y sommes pas encore arrivés.

Un romancier qui semblait être le type du mélodrame à l'époque du consulat, Ducray-Duménil, qui, pour écrire sous l'inspiration d'un cœur honnête, n'en écrivait pas mieux, contribua singulièrement à consoler les bonnes femmes et à impressionner vivement les jeunes âmes qui s'ouvraient à la vie ; ce qu'il faisait pour la France *lisante,* le mélodrame le produisait pour les yeux et les oreilles de ceux qui ne savaient pas lire ; et sous le régime inquisitorial de la censure de Napoléon, l'œuvre révolutionnaire du théâtre du dix-huitième siècle se continuait, sans qu'on s'en doutât, par la lutte du bien et du mal, du faible contre le fort, sur les boulevards et dans les

volumes in-18 de l'auteur d'*Alexis ou la Maisonnette dans les bois*, et du *Pèlerin blanc*. Sans doute le style était ridicule, mais le peuple n'est pas un juge littéraire, nous l'avons dit ; il sent vivement ; il apporte toutes ses facultés au secours de ses sentiments, et il comprend bien ce qu'on veut lui dire. Les petits apprenaient à cette école à se réconforter par l'idée de la Providence ; la justice divine, mise en regard avec la force brutale, exercée par le plus puissant, le plus riche ou le plus habile, surtout avec la justice souvent aveugle des hommes, donnait au mélodrame l'ascendant de ce sacerdoce, ou plutôt de cette magistrature que la tragédie avait exercée sur les hautes classes. C'est ainsi que le travail de l'émancipation sociale se poursuit sans cesse, alors que le despotisme croit l'arrêter. C'est ainsi que les idées passent de degrés en degrés pour réaliser un jour l'égalité morale que le Christ a promise au monde.

Mais aujourd'hui, après la chute du trône impérial, après les efforts de la restauration, après la borne posée par le peuple en 1830 pour marquer la limite du pouvoir, aujourd'hui que le peuple est admis, par la force des choses, aux bienfaits de l'instruction, dans l'intérêt général, il lui faut l'éducation ; s'il ne la cherche pas dans l'église, et s'il ne pouvait l'y trouver ce qu'elle doit être pour son avenir, c'est au théâtre qu'il vient, c'est là qu'elle doit lui être donnée ; c'est là qu'il la recevra dès que les directeurs de spectacles et les auteurs dramatiques sentiront la

sainteté de leur mission. Ce n'est donc pas l'absurde, le terrible, le noir, le niais qui conviennent au mélodrame. Les Caignez et les Pixérécourt, détrônés par les Victor Hugo et les Alexandre Dumas et leurs imitateurs, doivent renoncer, les premiers, à la banalité des lieux communs de leur morale emphatique — le peuple les a dépassés ; — les seconds, à cette fièvre épidémique de l'amour sensuel et brutal : le peuple n'a point encore l'antidote d'un pareil poison. L'art dramatique a-t-il ou n'a-t-il pas été un art moral, bien qu'il fût un art nécessaire ou du moins un moyen utile? Laissons cette question indécise, s'il le faut. Mais quel que fût son rôle dans le passé, sachons ce qu'il doit être aujourd'hui. On a cité l'autorité de Bossuet contre le théâtre. Admettons que Bossuet ait eu raison. Dans la nécessité des spectacles, partons de Bossuet pour réformer les spectacles destinés au peuple. Rendons le théâtre ce qu'il a été en Grèce. Qu'y a-t-il d'impossible aujourd'hui à la volonté de l'honnête homme, sous le point de vue littéraire, quand tout ce qui est matière subit sa loi?

Évidemment il y a inégalité dans la condition sociale de l'homme : l'un possède au berceau, l'autre meurt sans avoir rien pu acquérir. A mérite égal, c'est le jeu du hasard. Tous les jeux du hasard doivent disparaître. Ne soulevons pas la question de la propriété ; ne changeons rien à la loi sur l'héritage : laissons le passé faire l'avenir à cet égard. Le moyen d'égaliser peu à peu les conditions sociales, est, grâce

au ciel, dans le code et dans les mœurs; dans le Code, par ces mots : Les Français sont tous également admissibles aux emplois civils et militaires; dans nos mœurs, par le seul fait de la possession, quelle qu'en soit d'ailleurs la source. Une grande fortune en fait oublier jusqu'à l'illégalité. Avec cette idée de la suprématie de la richesse, il y a donc une égalité incessante, progressive, souvent immorale, soit; mais, nous l'avons dit, le mal est le chemin qui mène au bien. Il n'y a pas de société possible sans morale publique; les abus mènent au désordre, le désordre enfante les révolutions, les révolutions font les lois nouvelles, et c'est ainsi que les classes d'en bas s'élèvent. L'éducation seule peut parvenir à effectuer sans trouble le flux et le reflux de la masse sociale; cette inévitable émancipation de toutes les classes, ou si l'on veut cette éducation, il faut la diriger, pour qu'elle arrive sans secousses; il faut la faire descendre par toutes les voies possibles du haut de la pensée universitaire; il faut qu'elle anime les plaisirs du peuple; et ses travaux ne lui permettant que des distractions, il faut qu'elle lui parle par le théâtre, puisqu'il aime le théâtre. C'est surtout dans ce sens que la philosophie de Fourier est d'une application facile : se servir de l'attrait, faire fonctionner les passions pour améliorer moralement et physiquement l'homme du peuple, ce n'est pas rêver, c'est gouverner; et ne pas employer l'art dans ce but, c'est corrompre.

Quand on aura bien distingué et apprécié la différence qui existe entre le public qui va dormir quelquefois au Théâtre-Français et celui qui se presse aux théâtres des boulevards, on comprendra que l'œuvre dramatique qui convient dans une localité ne peut convenir au même degré dans l'autre. Il importe peu, en définitive, que le Théâtre-Français donne une comédie libertine au fond, pourvu que la manière de dire y ajoute du prix : c'est continuer la manière de Crébillon fils. *Le Sopha* et *Mademoiselle de Belle-Isle* sont deux ouvrages destinés à faire bien entendre tout ce qu'honnêtement on ne peut pas dire. Nous le savons, pour le citoyen élevé au collége de Henri IV, qui compte sur l'héritage de son père ; pour des femmes blasées, pour des jeunes gens qui veulent imiter les vieillards sans scrupules, il faut un ragoût piquant. Après tout, l'éducation met en garde contre le danger pour quiconque peut le craindre ; la richesse doit d'ailleurs mettre une sorte de baume sur les plaies morales : dans cette léproserie, les regards ne voient plus les pustules du vice.

Mais tout change quand il est question du peuple, lui qui ne sait rien et qui peut tout. Ardent à la destruction, on ne le fait concourir à l'ordre qu'au prix de sa dignité. C'est dans le but de le corrompre et de l'énerver qu'on accorde le privilége des théâtres où il se presse, à de pauvres hères bien affamés, bien complaisants pour le pouvoir, qui ne voient dans la

foule qu'une matière à pressurer. Aussi, pour l'attirer, tout est-il bon, l'ignoble, l'obscène. Eux seuls sont juges, et la censure autorise dès qu'elle ne rencontre aucune de ces idées morales qui pourraient éclairer les petits sur leurs droits et sur leurs devoirs, qui pourraient germer dans leur âme pour y produire des fruits. Que s'il arrive de se plaindre à ces directeurs éhontés, leur réponse est prompte : ce qui fait recette seul est moral, seul leur convient comme au public. C'est donc sur le pouvoir que retombent les graves reproches que tout citoyen est en droit de faire entendre à propos du système de direction des petits théâtres ; le pouvoir seul est responsable des hommes qu'il investit d'un privilége ; ce n'est pas uniquement à des conditions de police matérielle et personnelle qu'il fallait confier le droit d'attirer la foule. *L'homme ne se nourrit pas seulement de pain*, et cette grossière ignorance du peuple que vous entretenez par un aveuglement bizarre, vous menace incessamment de ces révolutions sanglantes dont le passé ne paraît pas vous effrayer. Cette exaltation farouche que vous fomentez dans les sens des classes laborieuses ne s'assouvit que dans le crime : la cour d'assises est le lendemain des spectacles offerts par les théâtres du boulevard. « Nous nions que l'art dramatique puisse être un enseignement moral, » s'écrient les intéressés à cette œuvre de corruption. Mais c'est un enseignement d'immoralité, les preuves en sont là, chaque soir ; et, puis-

que c'est un enseignement funeste entre vos mains, directeurs, auteurs, acteurs, pourquoi nier que des esprits sérieux ne puissent produire des résultats tout opposés? Les hommes de talent dédaignent le mélodrame, qui ne rapporte pas assez d'argent. Soit; la chose est probable; mais en fait de sentiments et de moralité, les auteurs à grande renommée valent bien les auteurs qui ne l'ont pas. M. Scribe a fait *Bertrand et Raton*, la pièce la plus immorale de l'époque; M. Casimir Delavigne est devenu un docteur Pangloss, et tout est bien, pourvu que l'on joue souvent ses pièces, et surtout pourvu qu'on n'en laisse pas jouer de meilleures. Parce que les écrivains célèbres, à tort ou à raison, dédaignent de parler au peuple, il faut ne lui donner que des ouvrages informes! Croire qu'il ne faille pas des œuvres littéraires sur les théâtres du peuple est une impiété punissable en bonne police. Sans doute des pièces qui n'avaient rien de littéraire ont obtenu un grand succès; mais si cette foule affamée se contente d'une nourriture malsaine qui vicie le sang, s'ensuit-il qu'elle ne trouve aucun goût à des mets délicats? Parce que vous l'abreuvez de vins frelatés, ne doit-elle pas trouver de saveur à des vins naturels et généreux? Parce qu'elle parle un mauvais français, faut-il que vous écriviez comme elle parle? Par cette innombrable quantité de pièces sans but, sans direction, mélange d'ignorance et de turpitude, qu'on lui offre chaque jour, on embrouille tellement les

esprits de l'homme du peuple, qu'il ne doute de rien ou qu'il peut douter de tout. C'est un pêle-mêle d'opinions divergentes, un tohu-bohu de maximes qui se choquent et se contredisent, une extravagance historique sans nom, un chaos d'invraisemblances; les effets scéniques y sont amenés malgré le sens commun; des câbles grossiers y lient les événements; tout y est forcé et hors de raison; tout y tend à fausser le jugement du spectateur, à corrompre son cœur, à énerver ses facultés. La droiture de son esprit, sa justesse de sens résistent mal à des impressions si multipliées et si propres à l'égarer de la route qu'il doit suivre comme père de famille, comme fils et comme citoyen.

Le mélodrame actuel n'est plus, comme à son origine, le mélange des hautes conventions scéniques de la tragédie et de la vérité d'observation de la comédie, mélange où les calamités des grands étaient réunies à celles des petits; ce n'est plus le rapprochement, faux sans contredit, mais consolant pour le peuple, du prince et du berger, la mise en action de la fable de la Fontaine où le rat délivre le lion; le spectateur n'emporte plus chez lui la douce pensée d'une providence qui préside à notre vie et qui assure le triomphe du juste : c'est un cauchemar d'idées incohérentes, incompréhensibles, qui le suit sur son grabat; faute du bonheur qui lui manque dans son existence nécessiteuse, sa raison troublée ne le rappelle plus à son devoir; il rêve un monde

qu'il ne peut atteindre, et qui d'ailleurs n'existe pas; et, sous l'appât du plaisir et d'une heureuse distraction, il a trouvé un malheur réel. Car il ne faut pas penser que l'homme du peuple, parce qu'il ne sait rien, ne soit pas apte à tout apprendre. Et c'est précisément par la raison que ses facultés le disposent à l'éducation aussi bien, sinon mieux parfois, que le riche, qu'il est important de ne pas lui donner des notions inexactes, de ne pas l'induire en erreur sur l'histoire, sur la géographie, sur les relations des rois, sur les vrais sentiments des peuples. Du moment que vous lui parlez à la scène ou dans un livre, il croit à vous, à votre supériorité morale, à votre savoir; il doit y croire, car il ignore tout. Et cependant combien n'aurait-on pas à reprendre, dans ces pièces auxquelles tout Paris accourt, sous le rapport de la correction grammaticale, de la vraisemblance et de l'exactitude historique! N'a-t-on pas fait de saint Bernard un fourbe, un hypocrite, un tartufe contre lequel le public se soulevait en masse? N'a-t-on pas placé Grenoble au pied du mont auquel ce grand homme a donné son nom[1]? Que n'a-t-on pas ima-

[1] Dans le mélodrame intitulé : *Les Chiens du mont Saint-Bernard*, l'auteur, M. le marquis de Flers, référendaire à la cour des comptes, fait arriver à Grenoble un moine de l'hospice comme un voisin que tout le monde connaît. Comment ignore-t-on la distance qui sépare Grenoble du Saint-Bernard? Et quand on est marquis et référendaire, comment vole-t-on aux faiseurs de mélodrames leur tour, leur pain, pour ne pas faire mieux qu'eux?

giné d'horrible sur le moyen âge! Et ces ouvrages monstrueux sont presque toujours l'élaboration de deux auteurs, quelquefois de trois, qui n'ont pu s'éclairer! Il est vrai de le dire, dans ces collaborations souvent forcées, ce n'est pas celui qui peut savoir quelque chose qui l'emporte sur celui qui ne sait rien : l'ignorant a tant d'aplomb! Et c'est à de tels précepteurs que l'avenir moral du peuple est livré en France, à Paris, dans ce centre de l'univers intellectuel! On rougit de l'écrire.

Cependant, tout homme sérieux doit le comprendre, c'est principalement sur le peuple que le théâtre agit et peut agir avec toute sa puissance : les facultés neuves de l'artisan sont facilement excitées; il saisit tout avec passion; il veut des impressions, il en démande au mélodrame, et, loin de profiter de cette disposition favorable et de répondre à cette confiance, on l'enivre, on l'empoisonne; on spécule sur sa bonne volonté à s'instruire. Mais comme il y a, pour ainsi dire, dans l'air, à toute époque, une sorte d'influence magnétique produite par la vérité, surtout par la force de l'instinct national, il est facile de remédier aux désordres que nous venons de signaler. Qu'un ouvrage soit conçu sous l'inspiration d'un sentiment sympathique avec la morale du peuple, et surtout en rapport avec ses véritables intérêts, et tout sera réparé... Nous avons cela de bon en France que nous sommes changeants et faciles à émouvoir. S'il n'est pas toujours possible de se tra-

cer une route vers un noble but, il y a du moins quelques hommes qui tentent de le faire. On a représenté, il y a deux ans, sur un théâtre du boulevard, un drame intitulé *Marcel ou l'Intérieur d'un ménage*, et le succès obtenu par cet essai prouve que la foule n'est pas insensible aux conceptions dramatiques simples et naturelles, quand elles sont soutenues, dans les détails, par la vérité d'observation, et par des sentiments de sympathie pour les douleurs des pauvres gens. Qu'on nous permette, au sujet de ce drame, une sorte de démonstration, non que nous le regardions comme un modèle, mais parce que cette tentative est une application de nos idées sur l'influence que doit et que peut exercer l'art dramatique sur les classes inférieures de la société.

Beaumarchais, à la fin du dernier siècle, avait pour habitude de répondre à ses critiques et de plaider sa cause dans l'esprit des lecteurs, au moyen de ses préfaces, quand il livrait ses ouvrages dramatiques à l'impression. Dans ce temps-là, le succès n'était complet que quand l'œuvre représentée sur un théâtre était supportable à la lecture : on en appelait de l'effet scénique à l'impression, et parfois un auteur mal jugé à la scène se relevait dans le calme du cabinet, comme souvent d'autres y venaient échouer. Beaumarchais, qui avait à lutter contre un grand nombre d'ennemis, semblait faire une pièce de théâtre tout exprès pour avoir l'occa-

sion de publier une préface, car c'était un texte pour de nouvelles idées, et c'est ainsi qu'il finissait toujours par avoir raison. Avant lui, Voltaire aussi, à propos de ses tragédies, écrivait de tous les côtés avant la représentation, après le jugement, occupant l'Europe de ses drames et de lui-même, ne souffrant pas qu'on pût se distraire de ce qui l'intéressait. Malheureusement, aujourd'hui, il n'y a plus que les classes inférieures qui lisent les ouvrages dramatiques : ici, faute de pouvoir assister à leur représentation, et là, après les avoir applaudis, pour se graver dans la mémoire ce qui impressionne vivement au théâtre. C'est pour satisfaire à ce besoin qu'on imagina les publications à bon marché, si funestes dans leurs conséquences, ou si importantes par leurs résultats, selon l'esprit et la moralité des ouvrages mis ainsi à la portée des imaginations. Sans défense contre le mal, l'esprit du peuple n'est point cultivé pour faire fructifier le bien. On le voit donc : donner à bas prix les pièces de théâtre, c'est exclure les préfaces, c'est retirer à l'auteur le droit de causer avec son public, de combattre la malveillance du journalisme; et, de plus, c'est l'empêcher de donner cette sorte de complément nécessaire à toute œuvre littéraire, quand la critique ne remplit pas cette fonction, quand elle ne fait pas ressortir le but de l'œuvre et les intentions de l'auteur. Il faut qu'on en soit convaincu, tant que les journalistes traiteront sans importance la partie littéraire, que

le public le plus nombreux recherche avidement, on aura de mauvais romans, des drames immoraux, des spectacles corrupteurs, des lectures dangereuses. Les élucubrations égrillardes de M. Paul de Kock poursuivront les travailleurs dans leurs moments de loisir, sur la scène, dans le cabinet de lecture, et dans le feuilleton.

Comprenant la force d'action du théâtre sur la foule, connaissant les qualités et les travers des spectateurs auxquels il s'adresse, voulant les ramener à des sentiments moraux, à des habitudes qui puissent leur permettre le calme de l'âme et le bien-être physique, l'auteur de *Marcel* semble avoir choisi le sujet le plus constamment présenté par le théâtre, l'idée la plus souvent agitée sur la scène, celle qui produit le plus de mal, l'adultère, car c'est un adultère dont il offre le tableau. Mais il en est du sujet d'un drame comme de l'influence générale du théâtre, elle est bonne ou mauvaise selon qu'on sait la diriger. C'est par les suites de la désunion dans un ménage que l'auteur de *Marcel* veut émouvoir le cœur de l'ouvrier, du mari, du père de famille. En général, les choses sont ce qu'on les fait : il n'y a pas d'idée vieille qu'on ne puisse rajeunir par les détails. — Marcel est un jeune homme, marié depuis quelques années, père de deux enfants, aimant sa femme. Le bonheur le plus parfait est d'aimer sous la sanction et la protection de la loi. Pauvre dessinateur de broderies, au-dessus d'un

artisan, pas tout à fait artiste, il est jaloux, et ses craintes sur la conduite de sa femme Caroline détruisent sa santé, nuisent à la prospérité de ses affaires; enfin, les douces espérances d'autrefois se sont changées en tristes réalités, et près de lui son père, bon homme que l'éducation n'a pas poli, chez qui le sentiment n'inspire pas les délicatesses du cœur, son père l'éclaire sur ses doutes, avec l'irréflexion de la probité, avec l'imprévoyance du résultat des passions. Ce n'est pas que l'homme du peuple agisse ainsi pour nuire, mais parce que, dans sa franchise, il a besoin de se soulager promptement du poids qui l'oppresse; il veut vite et fortement ce qu'il veut, il dit tout de suite ce qu'il craint et ce qu'il sait, sans songer aux conséquences. Mis en opposition avec Marcel, dont l'amour adoucit les mœurs, dont il exalte l'esprit, dont il éclaire la raison au point d'être l'égal de tout homme, quel que soit son rang, quand on touche à ce bonheur légal que la société doit respecter, le caractère d'un tel homme forme la base du drame. Ce père, d'ailleurs, a des raisons pour être inquiet; il les explique ainsi :

« Écoute-moi, Marcel; tu aimes ta femme : oh! je sais ce que c'est...; et moi aussi j'ai aimé la mienne..., ta mère, ta pauvre mère... Écoute, mon fils... : elle était belle...; pardonne-moi ce que je vais t'apprendre... il arrive un âge où nos enfants

ont presque le droit de nous juger : nous devrions le savoir et ne l'oublier jamais... Ta mère était belle, charmante, et... tu marchais à peine... Un jour sa conduite me devint suspecte; je fus jaloux, tourmenté, comme tu l'es en ce moment...; j'observai, et j'acquis bientôt la certitude affreuse..., j'étais trahi... je surpris ma femme avec son séducteur..., je le tuai.

MARCEL, *avec effroi.*

Vous l'avez tué!

GAUTHIER.

Oui : c'était un de ces hommes élégants, qui se croient tout permis. Je l'ai tué. Après cette action, j'appris à connaître ta mère...; personne ne s'était trouvé là, près d'elle, pour l'éclairer sur ses devoirs, pour la sauver; tout le monde l'avait aidée à se perdre, et moi-même, par faiblesse, par amour... Me comprends-tu maintenant? Vois-tu pourquoi je m'inquiète... Ah! le temps marche vite, et ne change pas grand' chose.

MARCEL.

Ainsi vous pensez que Caroline me trahit?...

GAUTHIER.

Je le crains... Si j'avais une certitude, ce n'est pas à toi que je parlerais, c'est à elle... et c'est dans son intérêt que je veille..., tu comprends? »

L'auteur, on le voit, aborde franchement les questions, mais il se garde bien de faire parler à ses personnages un style trivial et corrompu : car le but de l'art dramatique est de reprendre tous les vices pour les corriger, même ceux du langage. Molière, en faisant patoiser les servantes et les paysans, est d'accord avec la grammaire, tout en travestissant la langue; Marivaux de même, Sedaine aussi, lui qui n'en savait guère plus que tout le monde à cet égard. On ne cesse pas d'être naturel pour parler correctement; et, avec un tact habile, ces maîtres ont respecté les lois de la grammaire d'une manière fort plaisante. Le peuple ne se corrigera jamais de ses habitudes de mauvais langage tant qu'on le fera parler au théâtre comme il parle ailleurs; c'est, au contraire, en lui offrant un contraste à cet égard, qu'il peut, petit à petit, arriver à se réformer. Mais la vérité? dira-t-on. Au théâtre la convention est plus forte qu'elle, et c'est précisément par cette raison qu'on peut exercer une heureuse influence. Les aparté, les monologues, les positions scéniques, ne sont pas des vérités, et l'action dramatique ne peut se passer de ces conventions. Continuons l'analyse du drame :

Les craintes de Marcel et du père Gauthier ne sont que trop réelles : Caroline trompe son mari; mais bon, faible, crédule, comme tout homme aimant, le pauvre ouvrier repousse le soupçon jusqu'au moment où, surprenant sa femme avec son rival, il

acquiert à son tour une certitude accablante. Quel est ce rival ? ce qu'on appelle un homme du monde, un riche oisif, un de ces merveilleux qui ne se font scrupule de rien, qui ne respectent ni leur position ni celle des autres, un M. de Francmesnil. Gauthier a tout découvert.

GAUTHIER, *sortant du cabinet avec précaution.*

Il n'y a plus personne... arrive, Marcel, ne crains rien... nous touchons au but de toutes nos recherches.

MARCEL, *avec une vive émotion.*

Mon père ! que faisons-nous, grand Dieu !

GAUTHIER.

Voilà déjà la force qui te manque?... mais il s'agit de savoir ce que fait ta femme.

MARCEL.

Depuis deux ans j'aspire à connaître ce secret, et c'est un abîme que j'aperçois sous mes pas... je recule épouvanté d'elle, de moi... Non, non, partons je ne veux plus rien savoir.

GAUTHIER.

Oh ! ceci est trop fort.

MARCEL.

Mais songez donc que je vais la perdre peut-être !...

c'est la tombe qui s'ouvre pour elle et pour moi... vivre sans son amour ce n'est pas vivre !

GAUTHIER.

Marcel, pas de faiblesse; puisque ton père s'est mis de ton bord et de moitié dans tes chagrins, c'est à ton tour de prendre pitié de lui... Tu sais avec quelle persévérance j'ai épié toutes ses démarches depuis dix jours : bientôt je fus certain qu'elle ne venait pas seule ici. Le hasard fit qu'une chambre voisine fût à louer; en la visitant je vis qu'elle communiquait à celle-ci par une porte qui donne là, dans ce cabinet noir... alors j'ai sacrifié mes dernières économies pour qu'elle fût à moi cette chambre d'observation...

MARCEL.

Vous voulez du sang, mon père! vous voulez du sang!

GAUTHIER.

Non pas, car celui que j'ai versé une fois n'est pas encore lavé dans ma conscience. Je veux que cette situation cesse; criminelle ou non, je veux que ta femme te soit rendue, afin que tu retournes à la raison, à la santé. Songe que tu dois du pain à deux enfants, que leur avenir dépend de toi.

MARCEL.

Mes enfants!

GAUTHIER.

L'amour et la jalousie t'ont détruit, la misère t'assiége de tous côtés; il faut une tempête, la foudre, le plus grand des malheurs pour séparer deux époques... Ah! tu m'obéiras, comme au jeune âge, car tu es plus faible qu'un enfant, plus irrésolu qu'un vieillard : il m'a fallu penser, prévoir, me souvenir, vivre en toi et pour toi depuis dix jours : mon courage te donne la mesure de celui que tu dois avoir. Ah! quand j'eus appris que, sous prétexte d'aller voir ses enfants, la perfide avait passé son temps à Paris, dans les plaisirs, qu'on l'avait aperçue dans les théâtres, alors je suis retourné à ma jeunesse; j'ai retrouvé une activité que je ne croyais plus avoir... mais c'était pour toi, mon fils, mon pauvre Marcel... C'était pour elle aussi... il faut la sauver d'elle-même s'il en est temps encore... Oui, toute ma vie s'est réveillée en mon cœur!

MARCEL, *en regardant l'appartement.*

Ici tout sourit à ses regards, l'aisance, presque le luxe..., et dans mon ménage la misère va bientôt marquer sa trace au seuil de la porte; ici c'est pour elle le séjour du bonheur; dans mon ménage chaque heure a son désespoir et ses larmes... Oui, oui, vous avez raison, mon père, la vengeance, les émotions fortes, tout ce qui sortira ma vie de son engourdissement... Mais n'entendez-vous rien?...

GAUTHIER.

Non, c'est dans l'escalier..., soyons sur nos gardes : nous allons rentrer pour guetter, et, s'ils viennent, moi, dès qu'ils seront arrivés, je cours prévenir la femme de cet élégant monsieur... il n'est sorti que pour revenir, soyons-en sûrs... Il faut que la pierre fasse deux coups. Pourquoi le pauvre honnête homme ne se vengerait-il pas ?

MARCEL.

Mais comment espérez-vous parvenir jusqu'à madame de Francmesnil, et sous quel prétexte pourrez-vous l'amener ici ?

GAUTHIER.

Je n'en sais rien encore, le ciel m'inspirera. Depuis que je suis enfiévré de ta jalousie, et que ton honneur et ton repos sont devenus les miens, j'ai fait plus de mensonges que dans tout le cours de ma vie, tant il est vrai que le mal enfante le mal, qu'un vice conduit à un autre vice... Chut ! cette fois c'est bien à la porte qu'on s'arrête ; viens, on met la clef dans la serrure... hâtons-nous.

Ils entrent dans le cabinet.

La situation devient terrible ; on frémit de voir entrer Caroline, et, peu après, l'homme riche, cet ennemi naturel du pauvre. Marcel est là. Que va-t-il se passer ? Alors commence une scène qu'on n'avait pas encore osé aborder aussi franchement au théâtre :

la femme surprise par son mari entre les bras d'un amant, l'adultère pour ainsi dire flagrant. Mais ici l'intention de l'auteur est si pure que cette situation délicate ne choque personne. On tremble, d'ailleurs; et ce n'est pas quand le spectateur est sous l'impression de la terreur que l'exemple du vice peut devenir funeste. Quel sentiment l'agite en ce moment? La haine pour tout ce qui trouble le bonheur de Marcel. Car Marcel c'est l'honnête homme, et l'honnête homme c'est le spectateur, ou, du moins, ce doit être lui. Encore une fois, que va-t-il se passer? Lisons :

Marcel ouvre la porte du cabinet; il entre en se soutenant à peine; il s'appuie sur un fauteuil; sa pâleur est effrayante et le soupir qui sort de sa poitrine annonce sa présence; Caroline se lève précipitamment et pousse un cri.

CAROLINE.

Ciel! mon mari!

Elle tombe sur le canapé et se cache le visage.

FRANCMESNIL.

Monsieur, d'où sortez-vous? qui vous a introduit ici?

MARCEL, *tremblant et avec l'émotion la plus forte.*

Pour que je réponde à vos questions... laissez-moi me remettre. (*A Caroline, en s'approchant d'elle.*) Depuis deux ans, j'en avais la conviction secrète; le moment de la vérité devait se présenter un jour, le voilà donc venu!

FRANCHESNIL.

Monsieur, qu'exigez-vous de moi?

MARCEL, *réprimant un mouvement de fureur*.

De vous?... rien!

FRANCHESNIL.

Vous écouterez du moins ce que je dois vous dire pour sa justification, pour la mienne.

MARCEL.

Vous! que m'importe! je ne vous connais pas, vous ne m'avez rien promis, jamais; vous croyez pouvoir me ravir ma femme, mon bonheur, ma vie. C'est l'usage des gens vicieux que je dois accuser pour ce qui vous regarde; s'il en eût été autrement, j'avais là des armes, vous voyez... (*il montre deux pistolets*), je vous tuais, vous! j'en avais le droit, oui!... mais je ne puis tourner cet instrument de mort contre vos usages. Selon vous, je suis un mari absurde, parce que la misère accordait à mon foyer les illusions de l'amour, la volupté d'aimer et de me croire aimé; soit, je suis absurde.

FRANCHESNIL.

Calmez-vous, monsieur, et daignez m'entendre; je dois essayer de vous expliquer...

MARCEL.

Encore une fois, je ne vous demande rien.

FRANCMESNIL.

Dans cette circonstance, l'honneur me fait un devoir de protéger...

MARCEL.

Elle? oh! tout change quand il est question d'elle.

FRANCMESNIL.

Vous n'êtes pas chez vous, monsieur, comment pénétrez-vous ici ?

MARCEL, *avec autorité.*

J'y viens prendre ma place, et si vous n'êtes pas satisfait de la mesure que j'ai gardée vis-à-vis de vous, je parlerai aussi haut que vous, ici, comme ailleurs.

CAROLINE, *se levant précipitamment.*

Arrêtez ! arrêtez !

MARCEL, *s'animant par degrés.*

Ah ! s'il s'agit d'elle, je ne vous permets pas de dire un mot ; seulement vous êtes libre d'écouter ce que je vais lui faire entendre : elle ! c'est la plus indigne des femmes, car elle a trahi ses serments... ; je ne parle pas de ceux qu'elle a faits à l'autel, le jour de notre mariage, mais de ceux-là qu'hier encore elle employait pour endormir mes soupçons, par lesquels elle engageait sa vie ! Elle ! Caroline Allard ! c'est la

plus abjecte des créatures, car elle n'osera plus supporter le regard de son mari ni les caresses de sa famille.

CAROLINE.

Ah ! Marcel, ne parlez pas ainsi.

MARCEL, *vivement.*

Qui voulez-vous tromper, lui ou moi ?

FRANCHESNIL.

Il y a des fautes que je comprends...

MARCEL, *plus vivement.*

Quand on les comprend, pourquoi les commettre?

FRANCMESNIL.

Il en est d'involontaires et qu'on peut réparer.

MARCEL.

Oui, oui ! je comprends aussi, moi ! vous voulez acheter mon honneur, ma femme, ma fille plus tard! Vous prétendez faire le monde ainsi qu'il vous convient qu'il soit, pour votre usage particulier. Écoutez, vous que je ne connais pas, que je ne veux pas connaître ; écoutez, puisque vous êtes là, puisque c'est vous que j'y trouve : Un jour, sur la place publique, devant une église, j'aperçus une jeune fille, jolie! oh! bien jolie ! c'était Caroline Allard ; dans la foule, ma main pressa la sienne sans qu'elle me repoussât;

il y avait foule là, parce qu'on célébrait un mariage, celui d'un homme riche.

FRANCMESNIL.

Le mien, monsieur.

MARCEL, *au comble de la surprise.*

Le votre?

FRANCMESNIL.

Oui; un intérêt de position et de fortune me forçait à trahir la foi que je lui avais jurée, à elle, Caroline Allard!

MARCEL, *avec la plus profonde douleur.*

Mon Dieu! mon Dieu! pas même un refuge dans le passé! pas même un jour de vertu! le mensonge depuis le premier serrement de mains, depuis le premier sourire... mais c'est affreux!... et c'est vous qui m'enlevez tout à moi, à moi qui n'ai rien qu'elle... son cœur, son amour!... mais non, elle ne m'a rien donné... jamais... ah! si fait! elle m'a donné deux enfants!...

CAROLINE.

Ne les oubliez pas, Marcel.

MARCEL, *sans l'entendre.*

Ainsi, depuis des années, le bonheur vous a rapprochés, ici, dans ce domicile clandestin, un bonheur honteux... ainsi elle m'a trahi, elle, pour avoir

un mari! et lui, il a trahi sa femme pour avoir de l'argent! et avec l'argent il a voulu pour maîtresse la femme de l'homme laborieux!... Je n'avais d'abord de colère et de mépris que pour elle, sans foi, sans pudeur, que pour la parjure... mais est-ce la femme qui vient se jeter à nos pieds? est-ce elle qui pénètre dans l'intérieur d'un ménage pour suborner un mari, pour régler les détails d'une intrigue? (*A Francmesnil.*) C'est donc toi, infâme! qui lâchement, à plaisir, es venu porter le trouble et le désespoir dans ma maison? Si tu ne me dois rien, es-tu quitte envers le monde, où tu joues un rôle? si tu ne m'as rien promis, n'as-tu pas des obligations envers la société? L'or qui reflète sur tes vices les colore-t-il à ce point de les faire aimer?... Sais-tu bien que tu m'as fait pleurer, moi, pendant deux ans? sais-tu que la vengeance est douce?... et ma main est bien près de ta joue... tiens, misérable!

(Il lance son bras pour donner un soufflet à Francmesnil, qui l'esquive.

CAROLINE, *se plaçant entre eux et à genoux.*

Marcel! monsieur! monsieur!

(Pendant tout le complet elle cherche à l'arrêter.)

MARCEL.

Retirez-vous! il n'appartient qu'à la femme pure de se placer entre deux hommes irrités... baissez les yeux, fermez la bouche; vous n'avez plus l'ascendant de votre sexe... retirez-vous! (*Plus furieux, à*

Francmesnil.) Eh bien, tu te tais! tu n'as pas même le courage de l'honnête homme pour te venger des injures que tu reçois! il te faut le duel, n'est-ce pas? il te faut des témoins, l'éclat, le bruit, les journaux? mais tu n'oserais te battre en duel avec l'ouvrier!... tu lui prends sa femme et tu reçois ses affronts, tu te crois quitte... mais je ne le suis pas, moi! j'oserai te poursuivre en tous lieux et te traiter ainsi partout, sur le seuil de ta demeure, sur la place publique, en plein soleil... Moi, Marcel! moi, je traînerai ton nom dans la boue, pendant deux ans, s'il le faut, par représailles de ce moment, de cette heure... Ah! (*à Caroline*) madame, interrogez cette montre que le roi Louis XV donna pour quelques complaisances à la baronne de Brémont... la mémoire des noms me revient aussi, à moi! Cette montre ne pouvait lui venir que de toi; cette montre, en ce moment, elle marque ta dernière heure, malheureux! et je puis te briser comme elle.

(Il arrache la montre de la ceinture de Caroline et la jette avec violence. La porte s'ouvre, Mme de Francmesnil paraît suivie de Gauthier.

Un homme du peuple, sa femme et un jeune élégant, voilà les personnages: pas de pompe ici, rien de ce qui parle aux regards, tout s'adresse à l'âme, et trois salves d'applaudissements partent de tous les rangs de la foule. Nous sommes cependant bien loin du mélodrame; il n'y a ni emphase de langage, ni invraisemblance de situation; c'est l'histoire de

tous les jours qui se retrace sous les yeux de la foule attentive, tremblante; c'est malheureusement aussi l'histoire de beaucoup de gens dans cette foule : les Francmesnils sont aux premières, les Marcels sont au parterre, les Carolines sont partout, et l'effet est général! Vous voyez bien qu'on la calomnie, cette foule, quand on ne la croit pas digne du drame simple et littéraire. Encore une fois, nous ne citons pas *Marcel* comme un modèle, mais comme une tentative heureuse; le succès obtenu par cette pièce prouve que le peuple comprend vivement tout ce qui a trait à son bonheur. Mais la leçon n'est pas donnée encore au pauvre, si le riche a reçu la sienne. Que deviendra la situation de Marcel ? Se séparera-t-il de sa femme? Il faut de l'argent pour plaider; la misère et les enfants lient les malheureux jusqu'à la tombe. Caroline est repentante; mais le repos et l'espérance ne viennent plus parer le ménage du pauvre. N'avoir qu'une chambre, qu'une table, qu'un lit, et ne plus s'estimer, et ne plus pouvoir se regarder en face, voilà les suites de la désunion! Le coup reçu par Marcel a d'ailleurs produit le découragement, la plus accablante des maladies de l'âme; l'honnête homme se relâche peu à peu de ses principes; le bonheur, qu'il ne trouve plus dans son intérieur, il le demande au crime; c'est à son tour d'être coupable : ici le drame et la leçon sont poignants de vérité, ici est toute la pensée de l'auteur. — Marcel est chez lui; sous un prétexte il s'est débarrassé de

sa femme, il a besoin d'être seul, car il aime toujours, quoi qu'il fasse :

« ... Mon Dieu! je ne pourrai donc pas en finir avec cet amour?... Malgré la trahison il dure!... La voilà partie... oui, oui, loin d'elle, quand je m'agite pour tromper mes douleurs, c'est sa pensée qui me ramène ici!... j'ai besoin de la voir... j'ai besoin de l'entendre; j'éprouve un plaisir secret à lui faire sentir le poids de mes misères... Oh! l'étrange bonheur!... mais il soutient mon courage, et je ne vis que par lui!... Si je pouvais lui rendre à mon tour les maux qu'elle m'a fait souffrir! si je pouvais lui faire connaître la jalousie, ce démon qui ne laisse ni sommeil ni repos!... mais jalouse, elle m'aimerait... et elle ne m'a jamais aimé!... Mon Dieu! si je pouvais occuper mon cœur, ma pensée, mon temps, pour une autre qu'elle! si je pouvais me distraire!... Quand on n'a plus de bonheur, il faut des plaisirs... mais les plaisirs coûtent cher... et je n'ai rien! rien! (*Avec amertume.*) Vraiment, tout est facile à certaines gens... quand la désunion arrive dans leur ménage, elle s'y loge commodément... l'hôtel est vaste, et l'on y fait deux parts pour toute chose; vis-à-vis du monde le mari voit sa femme, la femme accueille son mari... leur visage est riant; tout est bien parce qu'ils sont riches!... mais nous! on ne touche pas à notre bonheur que tout ne croule aussitôt... Le pauvre n'a que des vices, lui, s'il

cesse d'être heureux ! Ce n'est pas moi seul qui changerai les choses !... Mais je suis jeune ! me faut-il donc renoncer à la vie !... non, non, je sortirai de cet état, j'en sortirai... je le veux !... je veux l'oubli de mes souffrances, je veux des illusions, je veux du bonheur, je veux des plaisirs !... j'en aurai !... de l'argent, j'en aurai ! il y a mille moyens de s'en procurer... le jeu !... oui, j'irai jouer... (*Avec désespoir.*) Je dois être heureux au jeu, moi !... je gagnerai, j'en ai la conviction, je gagnerai une somme... considérable... Alors, en honnête homme je fournirai aux besoins de... Caroline... oui... mes enfants ne manqueront de rien... et moi ?... et moi non plus !... je veux faire de ma vie une longue suite de plaisirs... je veux que ma femme soit envieuse de ma nouvelle existence... qu'elle me regrette... qu'elle soit punie... qu'elle vienne à son tour chercher vers moi son bonheur !... mais je ne céderai pas... je la verrai à mes genoux sans émotion, sans pitié... Si elle se conduit bien, tant mieux !... si elle se conduit mal, tant pis !... les fautes sont personnelles... J'ai déjà tout combiné... oui, la petite Nina est gentille ; elle n'a pas d'amour pour Gervais, et je crois qu'elle a pour moi une sorte de penchant... avec elle, je ne serai pas seul, avec elle... mais je n'aime pas cette pauvre enfant, je ne l'aime pas d'amour... c'est égal !... ça viendra... c'est le moyen d'arracher de mon cœur cette fatale passion... Il est pourtant vrai que j'ai voulu tomber à ses pieds ;

j'ai voulu pardonner !... oui, pardonner !... mais l'honneur me le défend ! je saurai conserver ma dignité... On verra ce que je puis, moi ! on verra !... Je jouerai aujourd'hui même... j'aurai de l'or... beaucoup d'or.... je serai riche malgré tout... je serai heureux... Quel moyen employer ?... ah !... cette montre... oui !... la prudente Mme Allard a rapporté cette montre ici, je me le rappelle à présent ; elle a dit qu'il y avait pour cent francs d'or au moins ; et j'ai vu cette montre là, hier, en cherchant... (*Il va pour ouvrir la commode.*) Pourquoi ce tiroir est-il fermé ? mais je suis chez moi, je suis le maître ici. (*Il brise la serrure.*) Ah ! cherchons... je ne vois rien... Caroline l'aurait-elle ôtée ?... la voilà !... la voilà !... mon Dieu, je tremble !... elle a vécu, cette montre... elle a marché, cette montre... elle a réglé les heures pour eux, pour leurs rendez-vous... (*Mouvement de résolution spontané*). Nina ! Nina !... je veux voir Nina !... Si vous avez besoin de moi, m'a-t-elle dit... la pauvre enfant !... appelez-moi. (*Il ouvre la porte et appelle.*) Nina ! Nina !... Elle va venir... allons, Marcel, la passion s'endort dans le bonheur ; tu te venges, tu dois être plus tranquille ; et grâce à ce bijou, tu peux avoir des plaisirs.

NINA.

Me voici, monsieur Marcel, avez-vous besoin de moi ?

MARCEL.

J'ai toujours besoin de vous voir, Nina... mais pourquoi me dites-vous monsieur Marcel? nous sommes des amis... j'étais impatient de vous parler... Venez, asseyez-vous là... (*Ils s'asseyent près de la table.*) Mon Dieu! que vous êtes jolie, Nina!

NINA.

Ne me dites pas ça... je n'aurais qu'à le croire, et ça me rendrait coquette... j'aime mieux que vous me parliez de votre amitié, si véritablement vous en avez pour moi.

MARCEL.

De l'amitié, Nina!... mais je ne conçois pas mon aveuglement jusqu'à présent!... je vous voyais chaque jour, sans vous voir.

NINA.

Et moi, vous ne disiez pas une parole qu'elle n'eût son écho dans mon cœur... je souffrais toutes vos peines, je pleurais toutes vos larmes... vrai!

MARCEL.

Nina, voulez-vous être franche avec moi?

NINA.

Est-ce que je peux vous cacher quelque chose?

MARCEL.

Épouserez-vous Gervais?

NINA.

Ce n'est pas lui que j'aime.

MARCEL.

Vous aimez donc un autre que lui?

NINA.

Je préfère rester fille...

MARCEL.

Oui, vous avez raison... Le mariage, pour les pauvres gens... Oh! si j'avais su!... que d'ennuis je me serais épargnés!...

NINA.

Pauvre monsieur Marcel!

MARCEL.

Mais Caroline m'a tant soigné pendant ma maladie! avec vous, Nina... elle m'a sauvé la vie... ainsi que vous, Nina...

NINA.

N'était-ce pas un devoir?...

MARCEL.

Le devoir! le devoir!... Maintenant sa vie soumise et régulière est un devoir aussi; et c'est triste de penser que le devoir seul... mais qu'importe!... Le passé a mis entre elle et moi une muraille, même au sein de notre ménage... d'ailleurs on n'est heu-

reux que par l'amour... et je crois avoir de l'amour pour une autrè...

NINA, *émue.*

Ah!... pour une autre que Caroline?... mais il faut le cacher, c'est une faute...

MARCEL.

C'est une faute, si l'on veut... mais, comme vous le dites, Nina, il faut un peu de mystère... Tenez, depuis ces événements, je n'avais de repos ni le jour ni la nuit; et maintenant il me semble que ma vie est plus douce, plus tranquille, plus remplie... parce que tous mes instants ont un but.

NINA.

Ah!... tant mieux!

MARCEL.

Oui, je veux vous voir, et quand je ne vous vois pas, je songe à vous... Ne concevez-vous pas, Nina, qu'on trouve du bonheur à voir la personne qu'on aime, et à songer à elle quand on ne la voit pas?...

NINA.

Oh! oui!

Ils se lèvent.

MARCEL.

Eh bien, voulez-vous passer la journée ensemble.. une journée de plaisir, le voulez-vous?

NINA.

Marcel... ma mère...

MARCEL.

Vous direz à votre mère que vous travaillez en ville, et que je vous ai procuré de l'ouvrage.

NINA.

C'est mentir.

MARCEL.

Oui, je sais bien, mais c'est un bon moyen pour ne pas dire la vérité... et ce soir nous irons au spectacle... vous l'aimez; je serai si heureux de vous procurer du plaisir!

NINA.

Que vous êtes bon!

MARCEL.

Nous irons à la Porte-Saint-Martin, voulez-vous?

NINA.

Mon Dieu! moi, je veux une seule chose, c'est celle qui peut vous plaire.

MARCEL.

C'est bien gentil ce que vous dites là; vous aimeriez peut-être mieux aller à l'Opéra? Est-ce que vous avez été déjà à l'Opéra?

NINA.

Oui, une fois, vous savez bien, ce jour où j'y vis Caroline.

MARCEL, *en pâlissant.*

Avec Francmesnil ?

NINA.

Qu'avez-vous? je vous ai fait de la peine?

MARCEL.

Non, non.

NINA.

Tenez, nous allons choisir dans ce journal... c'est la portière qui me le prête pour que je le lise à ma mère... voyez, cherchons. (*Marcel prend le journal et le parcourt machinalement.*) Mais ce n'est pas là... c'est à la fin.

MARCEL, *lisant.*

« Suicides... Accidents... Duels... Une rencontre « a eu lieu entre M. de F*** et M. Eugène de**. » Pourquoi ne les nomme-t-on pas? (*Il poursuit.*) « M. de F*** a été grièvement blessé : on désespère « de ses jours... on attribue cette affaire à une que- « relle d'amour... »

NINA.

Vous voilà pensif : est-ce que cette nouvelle vous touche?

MARCEL.

Une querelle d'amour... les mêmes causes produisent les mêmes effets... la trahison toujours... Ils se sont vengés ceux-là...

NINA.

La trahison... trahit-on quand on aime?

MARCEL.

Ce n'est pas vous qui voudriez me tromper, Nina!... Eh bien! apprends donc que je t'aime... oui, je ne vis plus que pour toi... (*Avec frénésie, en lui prenant la tête.*) J'oublie toutes mes douleurs, je suis heureux, bien heureux!

NINA.

Et vous pleurez?

MARCEL.

De joie, d'espérance. (*Il la presse sur son cœur.*) Et toi, tu m'aimes, dis-le-moi... parle, que j'entende une voix qui me dise cette parole si douce : Je t'aime.

On frappe à la porte.

NINA.

On a frappé...

MARCEL.

Oui, on frappe encore. (*A part.*) Si c'était elle! »

Une fois sur cette pente, Marcel ne s'arrête plus. Bientôt le désordre le plus complet succède à cette

vie si régulière autrefois... Il déserte sa maison, il se livre à ses passions, au jeu, il perd tout. Nous touchons au dénoûment :

NINA.

Mon Dieu! quel sombre désespoir! (*Elle s'approche.*) Marcel!

MARCEL, *effrayé.*

Nina! (*A part.*) Ah! je suis chez moi.

NINA.

Je vous attendais.

MARCEL, *en regardant la chambre.*

Je suis chez moi... seul!

NINA.

Non, pas seul; la pauvre Nina veille sur vous.

MARCEL, *abattu.*

Seul!

NINA.

Pourquoi cet abattement? Allons, reprenez courage.

MARCEL, *en la repoussant.*

Que voulez-vous?

NINA.

Vous me repoussez à présent; vous n'avez donc plus besoin de Nina?

MARCEL, *à lui-même.*

Toujours Nina! pas une voix qui dise : Caroline! (*A Nina.*) Laissez-moi, je veux dormir, il est nuit... Partez!

NINA, *à elle-même.*

Je crains de le quitter.

MARCEL.

Vous êtes encore là?

NINA, *toute tremblante.*

Oui, je veux allumer votre lampe, et si vous avez besoin de quelque chose, appelez-moi.

MARCEL.

Merci...

NINA, *posant la lampe allumée sur la table.*

Mon Dieu! que vous êtes pâle! Vous souffrez, j'en suis sûre.

MARCEL.

Non, j'ai besoin de sommeil, de repos... allez.

NINA, *à part.*

Je sors... mais j'ai une clef, s'il arrivait quelque chose... Il paraît souffrir si vivement!

MARCEL.

Quand le malheur poursuit un homme, il le ronge.

NINA, *de même.*

Je n'ose l'approcher.

MARCEL.

Tout cet or que j'ai vu briller à mes yeux, je n'y saurais prétendre à présent, je n'ai plus rien pour tenter la chance, plus rien!

NINA, *en sortant.*

Que dit-il? je ne puis l'entendre.

MARCEL.

Plus rien! plus rien que les promesses de ces hommes que j'ai trouvés là. Soyez des nôtres, m'ont-ils dit, et votre vie sera comblée... A quel prix? le vol, le meurtre peut-être!... Et déjà pour avoir été un moment en contact avec eux, n'a-t-on pas suspecté ma probité? ne m'a-t-on pas accusé d'un larcin? moi! Marcel Gauthier! la honte a couvert mon front, et je vis!......................................
...Le sommeil et le repos!... il n'y a plus pour moi de repos ni de sommeil... Non, non, tout espoir est détruit, même celui du travail... pour travailler, il faut des forces, du courage : je n'en ai plus!... Est-ce bien là ma demeure? Oui, tout y est sombre et froid... la misère a tout dégradé... et je dois vivre ici!... ici! abandonné de ma famille, maudit par mon père, vivre seul sous le poids d'une accusation!...

non, non, un dernier usage de ma volonté et j'aurai rompu le lien qui m'attache à la misère; et je ne craindrai plus de rougir et de lever la tête en plein soleil. Oui, la mort m'attend, elle est là (*il indique les tablettes*), préparée goutte à goutte depuis longtemps, invisible à tous! Que de fois mes regards se sont tournés de ce côté! c'était une espérance dans ma vie de malheur... Allons, Marcel, un dernier effort!... le suicide... Mais c'est un crime, un crime horrible! je ne le commettrai pas. Pardon, mon Dieu, pardon d'avoir eu cette funeste pensée... oh! je ne l'aurai plus, je ne veux plus l'avoir... ce poison ne sera plus là comme une tentation, non, non! (*Il cherche le poison qui se trouve entre les deux tablettes, dans un trou de la muraille et caché par le papier de tenture déchiré. En cherchant, il fait tomber des papiers.*) Qu'est-ce? des lettres! « A madame madame Allard... (*Montrant l'adresse qui indique le nom de madame Allard, il ouvre et lit.*) « Ma chère Caroline... » (*Avec une surprise mêlée de stupeur.*) C'est de Francmesnil... la ruse! l'intrigue! qu'ils l'avaient bien combinée! (*Il lit.*) « Je vous ai « retrouvée, je suis heureux : il faut que je vous « parle, et puisque vous consentez à me voir chez « votre parente, j'y viendrai demain. » Elle a conservé ces lettres... elle y tient donc? peut-être met-elle son bonheur à les relire? (*Il lit une autre lettre.*) « Pourquoi t'inquiéter toujours? ne sais-tu pas que je n'ai de bonheur que par toi, ma Caroline; mon

âme! tu m'aimes! ton amour, c'est ma vie, je... je... » Ma vue se trouble. Ah! les infâmes! comme ils m'ont amené pas à pas à la honte, au déshonneur, à la mort! oui, à la mort! Qui me garantit son repentir? sa conduite actuelle n'est-elle pas une hypocrisie plus habilement jouée? le crime! il n'y en a plus pour moi, mais pour eux... la vie, la vie souillée, c'est un crime aussi! et qui sait où peut m'entraîner le désespoir! aujourd'hui j'ai joué... demain, où m'arrêterais-je! (*Il boit.*)..............................

....Je suis calme; la mort, c'est la paix du malheureux... à ceux qui restent, le remords; à moi le calme du tombeau!... maintenant, rendons-lui ces lettres, mais qu'elle sache au moins que je les ai lues. (*Il se met à la table, il cherche et il écrit.*) « Caroline... » pourquoi ce nom? (*Il raye ce qu'il a écrit.*) « La « trahison et le désespoir se sont rencontrés au « même lieu... » Point de paroles inutiles. (*Il raye encore.*) Rien, non rien! ces mots seulement (*Il enveloppe les lettres dans une feuille de papier et écrit*) : « A madame, madame Marcel Gauthier. » Elle comprendra!... Maintenant je dois un adieu à mon père... un adieu à mes enfants... mes pauvres enfants que je ne verrai plus... ah! je ne croyais pas qu'un regret pût me rendre des larmes... et je les sens couler malgré moi... je ne les verrai plus, ni leur mère!... Mon Dieu!... et c'est ici que j'ai pu concevoir un projet si terrible, que j'ai pu l'exécuter?... ici, où tout est vivant de leur souvenir!... Oui,

c'est là qu'elle se plaçait, là j'embrassais ses genoux... et là, mes enfants, je les ai vus me sourire dans leurs innocentes caresses! et mon père partout! (*Avec désespoir.*) Qui me les rendra? qui leur donnera un asile, du pain, des consolations? je veux les revoir, je ne veux pas mourir seul, mourir comme le méchant... La force me manque... ah! malheureux! malheureux! qu'ai-je fait? »

Toutes ces idées, qui sont aujourd'hui les plus communes, animées par le talent d'un acteur, devaient produire une vive sensation sur la foule, et l'ont produite; c'était l'impressionner dans le sens le plus conforme à ses intérêts; et si nous nous sommes étendu longuement sur ce drame, c'est parce qu'il est le seul, dans ces derniers temps, qui ait été conçu dans le but de rendre au théâtre sa véritable fonction, selon la manière de Sedaine, pour entretenir le spectateur de sa propre cause, par les idées qui arrivent à tout moment à son esprit. Toutes les fois qu'on essayera de remuer les masses, c'est surtout par des sujets touchants qu'on y parviendra. Avec les situations forcées, les catastrophes hors de la nature, et les effets de scène amenés à tout prix, il devient presque impossible de revoir deux fois le même ouvrage; l'intérêt cesse du moment qu'on sait d'avance ce qui doit se passer. Mais avec les situations naturelles, il faut se soutenir par la force du sentiment et la vérité des

détails ; et cette science et cette richesse des petites choses impressionnent une première fois par l'ensemble, puis d'autres fois par les traits qu'on n'avait pas saisis à une première audition, et font trouver plus de charme à l'œuvre à mesure qu'on l'écoute. C'est ainsi qu'il en est d'une tragédie de Corneille et d'une comédie de Molière comme d'une symphonie de Beethoven : plus on l'entend, plus elle produit une vive émotion, un résultat mieux compris. Le drame qu'on destine au boulevard devrait être la méditation du philosophe et non la spéculation de quelques esprits mercantiles. Il y va de l'avenir moral du peuple, qu'on y réfléchisse ; et c'est par le soin des détails, par le naturel et la vérité des observations, par un langage pur sans prétention, qu'on exercera sur le peuple une influence d'autant plus forte qu'il est disposé à la recevoir par les mouvements de sa nature et par le noble désir de s'élever dans la hiérarchie sociale. Ce qui se fait surtout sentir chez les hommes qui travaillent pour les petits théâtres, c'est l'absence presque totale des études qui donnent à l'esprit de la portée, et des résultats durables à l'œuvre. En général ils ont une sorte d'imagination, flasque et commune il est vrai, mais qui, par leur habitude de *charpenter*, comme on le dit dans le pays, ne laisserait pas d'impressionner vivement, si, au savoir le plus ordinaire, ils joignaient la connaissance du cœur humain ; mais tout mouvement psychologique leur semble inconnu,

et, parce qu'ils s'adressent à cette masse populaire forte et compacte, ils croient avoir le droit d'être matériels. C'est mal apprécier la foule, toujours apte à comprendre ce que les individus isolés ne perçoivent point ou perçoivent faiblement. Ils ne savent donc pas que l'esprit de Dieu est en elle, soit qu'elle parle, soit qu'elle écoute. L'entretenir d'elle-même pour la faire rougir de ses vices, pour lui montrer le chemin qu'elle doit suivre et les moyens qu'elle doit employer pour améliorer sa condition, voilà quelle doit être la morale du théâtre. Aussi les *charpentiers* du boulevard font-ils leurs pièces à coups de hache, et la besogne va rudement entre leurs mains ; les situations, taillées dans la forêt publique, sont jointes, tant bien que mal, par les câbles d'un dialogue qui détruit tout le prestige. Et comme il n'est pas nécessaire d'y penser longtemps, ces ouvrages se font avec plus de rapidité qu'il n'en faut pour les mettre à l'étude. Il y a certains auteurs qui comptent par centaines d'actes ; et il serait impossible d'extraire de cette volumineuse collection une seule phrase qui eût un mérite littéraire et une valeur sociale. Si l'on se rappelle ce que Diderot écrivait après la représentation du *Père de famille*, surtout en comparant le savoir et la puissance de cet écrivain à l'ignorance de nos dramaturges, on comprend comment le théâtre exerçait jadis une influence sur la foule, et pourquoi il ne produit aujourd'hui qu'une impression fugitive. « Qu'on ne

me demande plus une pareille corvée, écrivait Diderot, je n'y suffirais pas. Je ne me sens plus la tête avec laquelle on ordonne une pareille machine; Duclos disait, en sortant, que trois pièces comme celle-là, par an, tueraient la tragédie. Qu'ils se fassent à ces émotions-là, et qu'ils supportent après cela, s'ils le peuvent, Destouches et Lachaussée. Je désirais savoir s'il fallait écrire la comédie comme je l'ai écrite, et comme Sedaine. C'est une question bien décidée et pour moi et pour tout le monde. » Si Diderot et Sedaine vivaient de nos jours, c'est pour les théâtres du peuple qu'ils écriraient, c'est là que tout est à dire, que tout est à faire; c'est encore là que le drame peut être une prédication et un enseignement.

Après avoir réussi, avec un premier essai, dans ce but, et sur le théâtre du boulevard du Temple, quand l'auteur de *Marcel* voulut appliquer ses idées sur une scène élevée pour les heureux du siècle, il fut loin d'obtenir le même succès; cependant le petit drame du *Précepteur à vingt ans*, joué sur le théâtre du Gymnase, au point de vue de la morale, était irréprochable : aux pauvres, il avait montré le riche venant troubler leur bonheur; aux riches, il offrait, comme contraste, l'un de ces misérables qui sortent de la fange pour souiller des familles respectables. Mais les femmes qui vont au Gymnase de M. Scribe sont de l'avis de la femme de Sganarelle, et disent volontiers : *De quoi vous mêlez-vous? je veux être*

battue. Elles ont retenu cette chanson bien digne des mœurs du dernier siècle :

Point de raison,
C'est du poison,
Monsieur, qu'on vous demande.

LA FÉERIE.

M. Charles Nodier, avant sa réception à l'Académie française, s'est montré le champion du genre fantastique, mot employé comme synonyme de celui de féerie par les auteurs dramatiques. Venant au secours de quelques jeunes gens impatients de briser le lien des formes vieillies, il s'exprime gravement à ce sujet : « Si l'on cherche, dit-il, comment dut procéder l'imagination de l'homme dans le choix de ses premières jouissances, on arrivera naturellement à croire que la première littérature, esthétique par nécessité plutôt que par choix, se renferma longtemps dans l'expression naïve de la sensation. Elle compara un peu plus tard les sensations entre elles ; elle se plut à développer les descriptions, à saisir les côtés caractéristiques des choses, à suppléer aux mots par les figures. Tel est l'objet de la

poésie primitive. Quand ce genre d'impression fut modifié et presque usé par une longue habitude, la pensée s'éleva du connu à l'inconnu. Elle approfondit les lois occultes de la société; elle étudia les ressorts secrets de l'organisation universelle; elle écouta, dans le silence des nuits, l'harmonie merveilleuse des sphères, elle inventa les sciences contemplatives et les religions. Ce ministère imposant fut l'initiation du poëte au grand ouvrage de la législation. Il se trouva, par le fait de cette puissance qui s'était révélée en lui, magistrat et pontife, et s'institua, au-dessus de toutes les sociétés humaines, un sanctuaire sacré duquel il ne communiqua plus avec la terre que par des instructions solennelles, du fond du buisson ardent, du sommet du Sinaï, des hauteurs de l'Olympe et du Parnasse, des profondeurs de l'antre de la Sibylle, à travers les ombrages des chênes prophétiques de Dodone ou des bosquets d'Égérie. La littérature purement humaine se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n'avait pas perdu l'élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge. Seulement, comme ses créations essentielles étaient faites, et que le genre humain les avait reçues au nom de la vérité, elle s'égara à dessein dans une région idéale moins imposante, mais non moins riche en séductions; et, pour tout dire, elle inventa le mensonge. Ce fut une brillante et incommensurable carrière où, abandonnée à toutes les illusions d'une

crédulité docile, parce qu'elle était volontaire, aux prestiges ardents de l'enthousiasme, si naturel aux peuples jeunes, aux hallucinations passionnées des sentiments que l'expérience n'a pas encore désabusés, aux vagues perceptions des terreurs nocturnes, de la fièvre et des songes, aux rêveries mystiques d'un spiritualisme tendre jusqu'à l'abnégation ou emporté jusqu'au fanatisme, elle augmenta rapidement son domaine de découvertes immenses et merveilleuses, bien plus frappantes et bien plus multipliées que celles que lui avait fournies le monde plastique. Bientôt toutes ces fantaisies prirent un corps, tous ces corps factices une individualité tranchante et spéciale, toutes ces individualités une harmonie, et le monde intermédiaire fut trouvé. — Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu'à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout; mais alors, et quand les religions elles-mêmes ébranlées jusque dans leurs fondements ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire, et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou

convenues, qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation, car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité. »

Soutenu par l'opinion d'un écrivain brillant qu'on trouve toujours à la tête des innovations, expliquons-nous sur le vieux genre de la féerie dramatique. M. Victor Hugo a voulu de l'espace pour se manifester ; le champ libre, qu'a-t-il fait ? quelle moralité a-t-il introduite au théâtre en appelant la liberté à son aide ? Si le *fantastique* ou la *féerie* ne suffisent pas à la bonne intention humaine dans le but de bien faire, il faut désespérer, ou ce qui est plus

logique, il faut revenir à la raison et au bon sens. L'utile seul peut faire absoudre l'emploi du baroque.

Il est donc une sorte de composition dramatique qui tient de la comédie, car on y parle; de l'opéra, parce que les yeux y sont occupés du luxe des décorations; des danses, des pantomimes de l'ancien théâtre de la foire, par les transformations bizarres; du vaudeville, par la malice des traits et par les refrains : mélange informe, mais amusant, qui plaît aux enfants de tous les âges, et qui du moins a le mérite moral de ne rien laisser dans l'esprit : c'est la féerie. Ce genre, comme les rêves et les poëmes épiques, suit l'imagination du poëte et du peintre; le caprice y remplace la logique et le sens commun, et plus il cause de surprise, plus il est loin des réalités de la vie, meilleur il semble, mieux il remplit ses conditions de succès. Ce serait peu connaître la nature de l'esprit humain que de le repousser sans pitié; rien n'est plus favorable à la raison que le spectacle de la fantaisie; rien ne fait mieux comprendre la nécessité de l'ordre que le dévergondage de la liberté. L'imagination, cette *folle de la maison*, veut être occupée; dans l'enfance elle se berce de vagues images et d'espérances salutaires; c'est le temps où la fée récompense les bons mouvements du cœur, où le mensonge protége la vérité : la morale y est ainsi mise à la portée d'une jeune âme qui s'ouvre à la vie. Plus tard les passions des hommes se livrent bataille dans ce champ sans bornes. Le

Dante, le Tasse, l'Arioste, répondent aux besoins de l'intelligence agrandie. *Les Mille et une Nuits* nous font connaître les mœurs arabes, nous font comprendre cette morale universelle de l'homme social, indépendamment des climats, avec les ingénieuses fictions et les inépuisables ressources de l'imagination. Tous les peuples, en quelques lieux qu'ils vivent sur la terre, d'un pôle à l'autre, ont eu leur mythologie et les croyances populaires du bon et du mauvais génie, des fées, des enchanteurs et des devins. La magie, l'alchimie, ont été l'origine des sciences, et la littérature commence partout par le chant des rapsodes. Tout se perfectionne; l'imagination suit le cours des progrès, et plus le monde se fait vieux, moins l'enfance a de durée. Cependant, quel homme à la fin de sa vie ne regrette pas les joies naïves de son cœur, les heureuses illusions de son esprit, et les jours où les contes de Perrault l'endormaient dans le palais des fées avec *Peau d'Ane*, *Cendrillon* et le *Petit Poucet ?* Une ballade allemande de Goëthe, *le Roi des Aunes*, peint à merveille la terrible impression que les croyances populaires exercent sur l'enfance; et les contes de Voltaire : *Ce qui plaît aux dames*, *la Bégueule*, donnent une idée de ce qui convient à ces grands enfants qui ne veulent plus croire à rien que de positif.

L'on pense à tort qu'au théâtre, avec l'aide des machines et des décorations, la féerie soit dans son



centre ; mais cette erreur cesse à chaque nouvelle pièce de ce genre, car nous devenons exigeants de tout ce que le temps nous donne. Le désir va toujours plus loin que la possession ; on ne devrait pas l'ignorer. De même qu'on n'a jamais fait une pièce satisfaisante, pour tout le monde, avec un bon roman, jamais une pièce féerie ne pourra pleinement satisfaire l'imagination : l'art a des bornes, la vue a son horizon. L'imagination possède des mines inépuisables d'or et de pierreries, élève des palais gigantesques. C'est que la *baguette* magique est l'inexplicable secret que le sceptique cherche, que l'athée se refuse à connaître, que le sentiment révèle aux masses sans qu'elles s'en doutent : les mystères de tout ce qui est, rendent tout possible, du moment qu'on rêve.

Nous ne connaissons guère de pièces à machines avant l'*Andromède* de Corneille et la tentative du marquis de Sourdac ; mais plus loin dans le passé, la féerie était réelle à l'époque où, pour la représentation des mystères, les confrères de la passion écrivaient sur un poteau le nom de Jérusalem. Si la foi est la seule barrière qui arrête l'imagination, elle lui donne une force nouvelle, pour transformer tout ce qu'on offre à la croyance divine. Aussi, de nos jours, y a-t-il encore, dans la représentation où la foi religieuse est exercée, un prestige plus grand en faveur du spectacle, que lorsqu'il s'agit d'un sujet fantastique qui ne se repose sur aucune pieuse superstition.

Le décorateur et le machiniste devraient toujours compter sur les croyances populaires. Quant aux auteurs, pour mettre à la scène des pièces féeries, genre fort difficile et fort déprécié, ils ont raison aujourd'hui d'appeler à leur aide l'esprit, quand la chose leur est possible, la musique, le grotesque et la satire; mais l'effet qu'ils se proposent ne sera jamais certain que par le secours de l'imagination de la foule. C'est donc aux sympathies publiques qu'ils faut avant tout s'adresser; c'est en réveillant les impressions du jeune âge qu'on obtiendra de la raison de l'homme fait l'indulgence nécessaire à ces sortes de représentations. Quand on ne connaît rien de mieux, elles sont peut-être excellentes; aujourd'hui elles n'ont qu'un mérite relatif. Cependant, disons-le, l'auteur dramatique qui voudra s'en servir dans une voie sociale, le pourra d'autant plus facilement que tout lui est permis pour critiquer ou pour apologiser. Il fait mouvoir à son gré tous les éléments; il transforme les hommes et les choses; il rapproche moralement et physiquement toutes les distances; il peut tout confondre pour réorganiser; il est le créateur, le souverain maître, la providence de ses personnages. Libre à lui de consoler le prolétaire de toutes les vexations que lui font subir les riches; de condamner le roi tyran à la peine du talion, et, comme la Fontaine, de placer la harangue du *Paysan du Danube* au milieu de ses fables; plus ses intentions seront pures et nobles, plus on lui pardonnera

de folies *pour les faire admettre*. La féerie, c'est l'opéra du peuple ; et si l'on réfléchit à quelle importante fonction l'auteur se trouve appelé, en s'adressant ainsi à l'imagination de la foule pour l'exciter en faveur d'une idée , au moyen des arts soumis à son programme, on est forcé de croire à son impuissance ou à son mauvais vouloir quand il ne l'exerce pas. Mais il en est de ce genre comme du mélodrame : il est dédaigné de tous les hommes de talent, parce que, destiné aux classes laborieuses, les droits d'auteur sont moins forts qu'aux théâtres royaux, parce qu'un vaudeville médiocre rapporte plus qu'une féerie, et surtout parce qu'il est moins difficile à faire.

La féerie sera employée comme critique avec bonheur, toutes les fois qu'un homme d'esprit comprendra que le surnaturel est un moyen de ramener à la nature ; c'est la manière d'Ésope, et notre la Fontaine avait bien senti que l'homme, *de glace aux vérités, est de feu pour le mensonge*. Certes il est douteux que Martainville ait voulu faire autre chose qu'une facétie avec le fameux *Pied de Mouton ;* je le demanderais *plutôt à Lazarille ;* cependant il pouvait tout prouver par sa fable, s'il l'avait désiré. *L'Ogresse, les Petites Danaïdes*, étaient des bouffonneries fort amusantes, quoiqu'elles ne promissent rien ; et *le Sylphe d'or* était une platitude, bien qu'elle fût appuyée sur une idée. La nullité du talent, l'absence d'imagination enfantent les mauvaises pièces. Et c'est ici l'occasion de le répéter : quoique tout soit

permis dans le genre de la féerie, il faut cependant prendre les mots pour ce qu'ils valent, les employer dans leur acception reçue. Moins le peuple sait, plus il faut être circonspect envers lui; si vous ne voulez rien faire pour son enseignement, ne lui donnez pas au moins des notions fausses. Il importe peu qu'un sylphe soit un enfant de l'air ou un enfant de la terre; mais s'il a été convenu, avant nous, que cet être fantastique était un souffle, une bulle de savon, ne faites pas vos sylphes d'or, d'argent, de plomb, de fer, et surtout ne soyez pas d'un esprit aussi lourd que vos personnages. Eût-on fait un chef-d'œuvre avec ces métaux-là, il n'en faudrait pas moins reprendre cette erreur impardonnable. Si vous tenez absolument à faire sortir du sein de la terre vos personnages cabalistiques, appelez-les gnomes, parce que c'est leur nom, mais laissez aux fils de Borée leurs palais aériens.

Les féeries ne sont aujourd'hui qu'une réminiscence des premiers ballets dansés à la cour avant la fondation de l'Opéra; on lit dans Beauchamp le récit d'un ballet dansé à Monceau, le 28 août, en présence de Louis XIII, de la reine et de toute la cour, par les domestiques du prince cardinal de Savoie, sous le titre de *gli Habitatori de' monti* (*les Montagnards*). « Ils démentirent le proverbe qui dit que deux montagnes ne se rencontrent jamais, car ils en firent trouver quatre, d'où une femme, qui représentoit la vaine renommée, fit sortir, quatre à quatre, divers

habitants, bizarrement mais superbement vêtus de la livrée du lieu de leur demeure ; à savoir, ceux de la montagne résonnante, couverts de sonnettes, un tambour à la main et une cloche en tête ; ceux de la montagne ardente, une lanterne à chaque main, et affublés d'une autre ; ceux de la montagne venteuse, un soufflet à la main, et coiffés d'un moulin à vent ; et ceux de la montagne ombreuse, voilés d'un crêpe, coiffés de chats-huants, et parés de plumes de toutes sortes d'oiseaux de nuit. Puis descendit des Alpes une autre femme, représentant la vraie renommée, qui, au son des trompettes, fit paroître la vanité de ces barons de fenêtre, et introduisit en leur place neuf cavaliers encore plus richement vêtus, auxquels elle laissa libre le champ de la gloire, où ils dansèrent le grand ballet, témoignant par leurs gestes (accompagnés d'une disposition et allégresse qui marquent la dextérité de cette nation), aussi bien que par leurs beaux vers italiens distribués à l'assemblée, que c'étoit à l'heur et à la valeur de notre monarque que cette véritable gloire étoit due, comme ses ennemis n'en avoient que l'apparence. » Soit, voilà qui est féerique, allégorique et niais, mais c'est un ballet de cour ; pour le peuple, l'allégorie doit protéger des vérités qui fassent naître et qui entretiennent des sentiments plus analogues avec sa situation, ses travaux et ses espérances.

LA PANTOMIME.

Les ballets dansés à la cour, depuis l'arrivée en France de Catherine de Médicis, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, sont les premiers essais des pantomimes qu'on vit dans tous les théâtres inférieurs, quand la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne défendirent d'y parler et d'y chanter ; ils tenaient également de la féerie par les transformations. Les pantomimes-arlequinades sont les premières du genre : elles sont encore les seules qui se jouent en Angleterre. Mais chez nous, nous les avons reléguées aux Funambules, pour Debureau. Le talent des Noverre, des Dauberval, des Gardel, qui firent de la chorégraphie un véritable drame pour le théâtre de l'Opéra, stimula l'émulation des théâtres imitateurs ; et quelque temps avant la révolution et la liberté des spectacles, Nicolet, au boule-

vard du Temple, sous le titre et privilége *des Grands danseurs du roi*, fit représenter des pantomimes avec un luxe et un soin qui rivalisaient avec l'Académie royale de musique. *L'Enlèvement d'Europe* et le fameux *Siége de la Pucelle d'Orléans* attirèrent tout Paris. Madame Nicolet, qui était d'une beauté remarquable, représentait Jeanne d'Arc, et mademoiselle Miller, qui fut si longtemps célèbre à l'Opéra, sous le nom de madame Gardel, brillait dans le rôle de Junon, de *l'Enlèvement d'Europe*. Depuis, le théâtre de la Gaieté a joué avec succès des pantomimes. — *La Jérusalem délivrée*, grande pantomime à spectacle, fut jouée en 1771, par les *élèves de l'Opéra*, petit théâtre du boulevard, qui fut plus tard le *théâtre de Lazari*. — Enfin, Cuvelier, ce pantomime fécond, devint la providence des théâtres muets; il entretint le *Cirque-Olympique* des frères Franconi, rue Mont-Thabor et au faubourg du Temple, il y fit jouer *la Lanterne de Diogène*, et cinquante autres pièces à grand spectacle, tandis que, sur la scène de la Porte-Saint-Martin, son concurrent, Hapdé, obtenait aussi des succès d'enthousiasme avec *le Passage du mont Saint-Bernard*, pantomime dans laquelle l'acteur Chevalier offrait chaque jour à l'admiration des Parisiens, l'image de Napoléon et la redingote grise.

Réduits à jouer des pantomimes, les théâtres du Cirque-Olympique et des Jeux Gymniques (Porte-Saint-Martin) développèrent ce genre au point de

surpasser quelquefois le faste de l'Opéra. L'action de ces pièces était souvent fort intéressante : *la Reine de Persépolis* fut représentée par madame Dumouchel, dont le talent mimique impressionnait les spectateurs. C'était le mélodrame, et mieux que le mélodrame, car on n'y parlait pas. Sous la restauration, le pouvoir se relâchant de sa sévérité, on rendit la parole à tous les théâtres. La pantomime n'existe plus, et c'est tant pis. Il y avait, par les gestes, une sorte de convention de langage dramatique, parfois fort amusante. Cependant, il faut l'avouer, si l'on comparait la pantomime des étrangers, celle des Italiens surtout, à celle de nos acteurs de boulevard, on reconnaissait à ceux-ci ce tact qui sait tempérer et donner de la grâce à des mouvements que la brusquerie rend ridicules chez les autres, et auxquels il faut pourtant une certaine énergie d'expression. L'art de se costumer et de porter le costume ajoutait aussi beaucoup à la pompe de ces représentations. C'est pour elles que nous avons vu se renouveler les écriteaux. Qui ne se rappelle le frémissement des spectateurs, lorsque deux soldats venaient dérouler à leurs yeux une sorte de bannière sur laquelle le public lettré lisait, tout haut : LA REINE EST CONDAMNÉE A MOURIR DE FAIM ; les exclamations prouvaient l'intérêt qu'on prenait au drame ; et quelle leçon pour le petit peuple ignorant ! — « Vous voyez bien, ma voisine, qu'il est bon de savoir lire ; certainement, j'enverrai ma fille à l'école. »

LE MIMODRAME.

Le dernier théâtre auquel on permit de faire parler ses acteurs, d'abord un, puis deux, puis tous, fut le Cirque-Olympique, transporté du faubourg au boulevard du Temple. La troupe équestre des frères Franconi donnait aux pantomimes une sorte de vérité d'action qui s'alliait surtout aux sujets militaires. La permission de parler donna lieu à une littérature *demi-crottin*, pour nous servir d'une expression du *Journal des Débats*, qui ne parut pas déplacée à côté de celle de M. Guilbert de Pixérécourt et *tutti quanti*, et intronisa le mimodrame, nom nouveau, si le genre qu'il désignait ne l'était pas : beaucoup de mouvements et peu d'actions, beaucoup de bruit et peu d'effet, beaucoup de paroles et peu d'idées, des chevaux et des sauteurs, voilà ce que ce dernier venu offrit aux habitués du boulevard du Temple. Mais

l'amour du spectacle, le besoin de satisfaire les yeux, et le culte de la gloire militaire et des grandes actions, firent courir à *la Mort de Kleber*, à *la Prise de la Bastille*, à *l'Empereur et les Cent Jours*, aux *Polonais*, à *l'Homme du siècle*.

C'est au Cirque-Olympique que le peuple va faire son cours d'histoire, et, sous ce point de vue, il est peu de théâtres qui mériteraient mieux, d'abord une subvention, puis des auteurs, et enfin une censure intelligente. Avec sa cavalerie, son arsenal, ses éléphants, le cirque du boulevard rappelle l'amphithéâtre romain et les luttes des gladiateurs. Mais si cent mille citoyens n'y sont pas assis en même temps pour applaudir aux sujets nationaux qu'on offre à leurs yeux, on les leur donne cent fois de suite, ce qui ne revient pas au même. Cependant, il faut en convenir, il y a dans le cirque actuel une supériorité incontestable, sur le cirque antique, pour les moyens mis en usage et pour le but social. Dans notre siècle il n'y a pas de tréteaux que l'esprit français ne puisse transformer en noble spectacle, si le public y souscrit. Grâce au ciel, dans l'intérêt du peuple, l'école de M. Scribe n'a pas encore touché au mimodrame. On peut toujours applaudir, au Cirque-Olympique, les grands dévouements, les actions généreuses; et si un goût sévère trouve quelquefois à reprendre, le sentiment populaire y rencontre souvent de douces

sympathies. Pourquoi le drame mimé, parlé et chanté tout à la fois, ne serait-il pas une prédication mieux accueillie, plus comprise, que la tragédie flasque de M. Delavigne et la comédie sans caractère de *la Camaraderie?* Un gouvernement qui comprendrait bien ses devoirs ferait des théâtres destinés aux classes inférieures, des écoles où tous les devoirs sociaux seraient enseignés par des exemples. Sans doute *l'Apothéose de Napoléon* est un tableau qui agite noblement le cœur de l'homme du peuple : exalter le courage du guerrier est une mission utile dans une nation toujours disposée à la guerre ; mais il faudrait également lui montrer quels avantages elle recueille de la paix ; exciter en elle tout ce qui peut prolonger l'idée et l'exercice de la fraternité chrétienne, et détruire la sécheresse de cœur, l'égoïsme désespérant que l'institution des caisses d'épargne tend à produire. Le pouvoir a caché sous des apparences hypocrites et par des raisonnements spécieux le résultat d'une prétendue économie populaire : le but principal des caisses d'épargne n'est pas de moraliser le peuple, car on tolère trop de choses immorales qui le pervertissent quand même, mais c'est un moyen de le contenir par l'idée de la possession, non dans ses relâchements, le diable n'y perd rien, mais dans les bons mouvements de son cœur. Les gens à gages n'en volent que plus leurs maîtres ;

l'argent circule moins, voilà tout. Chaque caisse d'épargne est donc en quelque sorte un lieu de recélage et une garantie d'impunité. Nous appelons sur ce sujet l'attention des auteurs qui écrivent pour les théâtres du peuple.

IV

NOMBRE DES THÉATRES DE PARIS ET LEUR SPÉCIALITÉ.

Paris est le chef, la tête, le cœur du grand corps social qu'on nomme la France; et grâce à cet heureux effet de la centralisation, il y a unité de direction, indivisibilité; en un mot, il y a nationalité et force. C'est l'héritage de Charlemagne : la royauté l'a conservé sous Louis XI, et avec Richelieu; la révolution en a renouvelé le principe avec Napoléon.

Ce n'est pas que, depuis 1830, les amours-propres de province, et la nullité des hommes qui perchent ou qui trônent au sommet des di-

verses parties de la fonction métropolitaine, n'aient pas compromis notre puissance et l'avenir de notre influence sur le monde; mais l'habitude et la frivolité l'ont emporté sur les congrès provinciaux que, dans le but d'imiter l'Allemagne, scientifique patrie adoptive du fédéralisme et de l'anarchie, les vanités départementales tentèrent d'instituer pour faire schisme avec Paris. Tant que nous aurons des conciles de marchandes de modes, de tailleurs et de vaudevillistes, ne redoutons pas les synodes de petites villes. Il y a, en fait de plaisir et de désir de briller, une communauté de principes qui, par les préfets, les receveurs généraux, et par l'état-major de nos divisions militaires, se manifeste du nord au midi, et du couchant à l'aurore. L'unité de la France ne tiendrait-elle que par le fil de soie des toilettes, ou par la glu littéraire, qu'elle existerait encore assez solidement pour résister à la manie du germanisme et du britannisme, et aux ciseaux de la censure parisienne. Il y a prédestinée.

Les émotions et les distractions du théâtre sont devenues des besoins sentis dans toute la France. C'est pour les populations éloignées un point de contact avec Paris, par le moyen d'un répertoire composé de pièces qui ont obtenu l'approbation des esprits sérieux, des juges sévères, des hommes d'élite, des Athéniens de Paris, pour tout dire en un mot. Cette opinion, qui date du dernier siècle,

et qui avait bien alors quelque fondement, prouve seulement qu'on ne se doute pas, à Quimper-Corentin et à Pézénas, de la manière dont se passent les choses aujourd'hui. Quand notre livre n'aurait d'autre but que de faire parvenir la vérité à cet égard aux hommes assez bienveillants pour regarder le répertoire moderne, avec sa pacotille annuelle, comme une expression du goût de la capitale, comme le miroir de ses mœurs, nous rendrions déjà quelque service ; mais en montrant quelle influence exerce sur les provinces le théâtre actuel, nous prétendons à faire comprendre la nécessité de le ramener à sa véritable fonction. C'est surtout par l'art dramatique que l'esprit doit pousser catholiquement tous les Français dans une seule voie ; c'est ainsi qu'il doit également exercer sur l'étranger sa supériorité morale. Dans ce but, les nombreux théâtres de Paris ne sont dangereux qu'autant qu'ils agissent dans une direction diamétralement opposée.

Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne a été le premier construit à Paris, rue Mauconseil, et c'est là et sur le théâtre élevé par le cardinal de Richelieu, au Palais-Royal, du côté de la cour des Fontaines, que les chefs-d'œuvre de Corneille ont été joués. Le théâtre du Palais-Royal fut donné par Louis XIV à Molière. A la mort de ce dernier, Lulli quitta le théâtre de la rue Guénégaud pour y transporter l'opéra naissant. Il y eut le théâtre du Petit-Bourbon. Le

théâtre du Marais, vieille rue du Temple, était une entreprise rivale de celle de Molière et de celle des comédiens de l'hôtel de Bourgogne. Mais, en 1688, les débris de la troupe de Molière se réunirent à la troupe du Marais et aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne, et vinrent fonder, rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, ce qu'on appela la *Comédie-Française*. L'hôtel de Bourgogne fut donné aux comédiens italiens, qui y fondèrent la *comédie-italienne*, c'est-à-dire, le vaudeville et l'opéra-comique. (Les confrères de la Passion avaient fait construire cette salle, sur l'emplacement de laquelle se trouve aujourd'hui la halle au cuirs; on y voyait au-dessus de la porte, à la façade de la rue Française, un écusson de pierre en relief, soutenu par deux anges, sur lequel était sculptée une croix avec les instruments de la passion, ancienne devise de la confrérie. Ce témoignage de l'origine de la comédie en France subsista jusqu'à la démolition de ce théâtre.) La salle des Tuileries fut aussi un théâtre public où l'opéra fut représenté; la comédie-française y reçut un asile, en quittant la salle de la rue des Fossés-Saint-Germain, jusqu'au moment où celle de l'Odéon fut prête à la recevoir. Dans le dernier siècle, quatre théâtres suffisaient donc à Paris, et par ces quatre scènes l'esprit français se répandait dans le monde : *la Comédie-Française, l'Académie royale de Musique, la Comédie-Italienne* et *le théâtre de la Foire*, répondaient, par des genres bien tranchés, à tous les besoins de l'in-

telligence et de ses distractions. Quelques années avant la révolution on ouvrit de nouvelles salles, sans qu'il en résultât rien de nouveau : le but était marqué, la route était tracée, on n'avait plus qu'à la suivre. Notre examen historique du théâtre atteste la vérité de notre dire à ce sujet.

Quand, en 1791, la liberté complète du théâtre fut proclamée, il s'en établit un nombre prodigieux; et dans les années suivantes, au moment où la fièvre politique dévorait la nation, on en comptait près de cinquante, tant grands que petits. Sous l'empire, il en restait vingt-huit, et un décret impérial, en 1807, les réduisit à dix. Maintenant ils sont au nombre de vingt-six, que nous allons spécifier.

LE THÉATRE-FRANÇAIS, rue Richelieu. La salle dépend du Palais-Royal, et on y communique des appartements du palais par une entrée particulière. Les comédiens y sont constitués en société avec un directeur nommé par le gouvernement, sous la surveillance d'un *commissaire du roi;* il remplace le premier gentilhomme de la chambre qui y avait un droit de suprématie avant la révolution, de même que *le surintendant des théâtres* sous l'empire. Aujourd'hui, cette sinécure a pour titulaire M. Buloz, directeur de la *Revue des Deux-Mondes* et de la *Revue de Paris :* une telle récompense lui fut donnée par les soins du comte Molé, durant son ministère. C'est le cas de rappeler le mot de Beaumarchais : *Il fallait un mathématicien pour cette place, ce fut un*

sauteur qui l'obtint. « Il y a *danseur* dans la chansonnette, mais j'y ai substitué *sauteur* pour la faire cadrer à la circonstance. » Le directeur actuel est M. Vedel. Nous renvoyons le lecteur à la suite de cet ouvrage pour ce qui regarde l'organisation du Théâtre-Français, les attributions de ses fonctionnaires et les traditions scéniques depuis Molière.

On joue au Théâtre-Français la tragédie, la comédie et le drame. L'ancien répertoire est son domaine exculsif. Le comité de lecture pour la réception des ouvrages, et le comité d'audition pour l'admission des acteurs pensionnaires, se composent d'un certain nombre de sociétaires. Un autre comité d'administration décide des affaires contentieuses. Cette société possède, outre les richesses littéraires de deux siècles, cent mille francs de rente qui lui ont été légués par Napoléon. La subvention que l'État lui accorde chaque année s'élève à trois cent seize mille francs, à différents titres; le théâtre fait d'abondantes recettes, et malgré tout, un déficit annuel menace, de temps à autre, cette vieille institution républicaine, oligarchique et aristocratique, déjà compromise, par cette raison, dans ses transactions avec le ministère. Les vices et les avantages de la combinaison actuelle de cette société seront démontrés au paragraphe de l'administration des théâtres. Une des principales causes de la décadence du Théâtre-Français, après la vanité proverbiale des comédiens, c'est la partialité favorable à certains

auteurs privilégiés, et les ouvrages imposés à l'admiration du public, comme, par exemple : *la Popularité*, *les Indépendants*, et autres apologies de l'éclectisme gouvernemental.

L'Académie royale de musique, rue Pelletier. Cette salle provisoire a été bâtie en 1820, après la mort du duc de Berry; on y représente l'opéra français et des ballets. Les bals masqués durant le carnaval y continuent leur ancienne renommée d'intrigue. Le spectacle a lieu trois fois par semaine, les lundi, mercredi et vendredi; quelquefois, par exception, il y a représentation le dimanche.

L'administration de ce théâtre, dont le personnel est nombreux, est confiée au despotisme d'un directeur, nommé par le ministre de l'intérieur, sous le contrôle d'une commission de surveillance composée de députés et de pairs, et sous l'espèce d'inspection d'un commissaire royal, comme au Théâtre-Français. Le directeur régnant est, sous le nom de M. Duponchel, le banquier Aguado; le commissaire royal, maître des requêtes, est M. Léon Pillet.

Les compositeurs de musique dont les ouvrages sont exécutés à l'Opéra ont droit à une pension proportionnée au nombre d'actes qu'ils fournissent; tous les artistes jouissent d'une pension de retraite, et l'État contribue annuellement aux dépenses pour une somme de huit cent mille francs. Aussi, en peu d'années, un homme habile, M. Véron, trouva-t-il le moyen de faire une grande fortune en dirigeant

l'Académie royale de musique. M. Véron n'était le prête-nom de personne.

Sous la restauration, cette administration dépendait du ministère de la maison du roi, auquel elle coûtait des sommes immenses; les artistes étaient noblement payés, et Rossini s'y trouvait attaché. Jamais ces dépenses n'ont été citées dans les griefs du peuple contre le gouvernement de la branche aînée; c'est que l'argent prodigué pour les plaisirs d'une grande ville ne suscite pas de révolution. Maintenant la régularité financière, qui fixe le chiffre de la subvention des théâtres, est cependant une cause de mécontentement; c'est que la véritable cause en est ailleurs : l'esprit d'ordre fait augmenter le budget, et diminuer les récompenses dues aux artistes. Les gouvernements à bon marché sont toujours les plus coûteux, quand ils ne rendent pas au peuple ce que le peuple leur donne.

Théatre royal italien. Sous la restauration, l'administration de ce théâtre dépendait aussi de la maison du roi. C'est au gouvernement de Louis XVIII que nous avons dû l'encouragement donné à la musique italienne, à la salle Louvois; et le succès a décidé en quelque sorte de l'avenir musical en France. Maintenant le Théâtre-Italien est une entreprise particulière sous la protection du gouvernement, et avec une subvention contre laquelle personne ne réclame. Après l'incendie de la salle Favart, M. Robert, dont le privilége durait encore, l'a concédé à

M. Viardot, qui l'exerce en ce moment. Une prolongation de quelques années lui a été accordée, et en attendant qu'on lui assigne une salle spéciale, c'est au théâtre de l'Odéon que nous allons entendre des œuvres musicales sur lesquelles nos compositeurs devraient se modeler, et les chanteurs par excellence qui sont toujours nos maîtres.

L'Opéra-Italien a, comme l'Opéra-Français, trois représentations par semaine, les mardi, jeudi et samedi, mais seulement pendant six mois de l'année, du 1er octobre au 1er avril.

L'Opéra-Comique est un théâtre destiné au genre dont il porte le nom. La subvention annuelle de ce théâtre royal est de deux cent cinquante mille francs. MM. Crosnier et Cerfbeer en sont les directeurs, ainsi que nous le verrons à la section III de cette analyse.

Après avoir été chanté ou joué à la Comédie-Italienne, à la salle Favart, au théâtre Feydeau, à la salle Ventadour, et en dernier lieu à la salle de la Bourse, l'Opéra-Comique doit revenir à la salle Favart, reconstruite une seconde fois spécialement pour lui.

Le théatre royal de l'Odéon est la seule grande salle des quartiers de Paris situés sur la rive gauche de la Seine. L'Opéra-Italien l'occupe provisoirement. Située au centre des écoles, elle pourrait être, entre les mains du gouvernement, une sorte de chaire où la morale serait enseignée sous l'attrait du plaisir.

Le théatre de la Renaissance, à la salle Ventadour, est une entreprise qui doit se soutenir sans aucune subvention de la part du gouvernement. Le drame, la comédie, le vaudeville avec des airs nouveaux, les traductions des opéras étrangers, peuvent former un spectacle assez varié pour y attirer la foule.

Le théatre national du Vaudeville doit exploiter le genre qui lui donne son nom, à la salle de la place de la Bourse.

Théatre des Variétés, boulevard Montmartre. Cette jolie salle vient d'être restaurée par les soins des directeurs actuels, MM. Jouslin de la Salle, Leroy et Opigès. On y représente des vaudevilles, des parodies, et quelquefois de petites comédies. Le genre populaire, surtout, s'y trouve joué avec une grande vérité.

Le Gymnase dramatique, boulevard Bonne-Nouvelle. Le directeur de ce théâtre, M. Delestre-Poirson, est le plus ancien collaborateur de M. Scribe. Le privilége de cette exploitation portait qu'on jouerait la comédie et l'opéra, afin que les comédiens français et l'administration de l'Opéra-Comique s'y recrutassent de sujets. Mais en France les bonnes intentions sont les germes des abus, ainsi que nous le ferons remarquer dans l'histoire individuelle de ce théâtre.

Théatre de la Porte-Saint-Martin. Cette vaste salle est destinée au drame. M. Harel en conserve la

direction avec un admirable acharnement, malgré tous les embarras qu'on lui suscite. Le public regarde ce théâtre comme une transition entre la scène des Français et celle des théâtres consacrés au mélodrame. On y joue aussi des féeries et des vaudevilles. C'est sur cette scène qu'apparaissent ordinairement les produits exotiques de la nature ou de l'art, les Bédouins, les animaux, pour lesquels des littérateurs d'une espèce particulière arrangent et combinent une œuvre qui fait valoir et met en relief les phénomènes.

Théatre de l'Ambigu-Comique, boulevard Saint-Martin. On y représente des mélodrames, des féeries et des vaudevilles.

Théatre de la Gaieté, boulevard du Temple. Mélodrames, féeries et vaudevilles.

Théatre du Cirque-Olympique, boulevard du Temple. Mélodrames, mimodrames, féeries, vaudevilles, pantomimes, exercices d'équitation, jongleries, etc.

Théatre des Folies dramatiques, boulevard du Temple. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre de la Porte-Saint-Antoine, boulevard Beaumarchais. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre Saint-Marcel, rue Pascal, au faubourg Saint-Marcel. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre du Panthéon, rue Saint-Jacques. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre du Luxembourg, rue de Fleurus. Mélodrames et vaudevilles.

THÉATRE DE M. COMTE. Expériences de physique, petits drames et vaudevilles joués par des enfants, au passage Choiseul.

THÉATRE DU GYMNASE ENFANTIN, au passage de l'Opéra. Vaudeville et féeries.

THÉATRE DES FUNAMBULES, boulevard du Temple. Pantomimes-arlequinades et vaudevilles.

THÉATRE DE MADAME SAQUI, boulevard du Temple. Mélodrames et vaudevilles.

THÉATRE SAINT-HONORÉ A LA CITÉ BERRYER, place de la Madeleine. Pantomimes-arlequinades et vaudevilles.

THÉATRE DU PETIT-LAZARY, boulevard du Temple. Mélodrames et vaudevilles.

OMBRES CHINOISES, au Palais-Royal.

THÉATRE DU PALAIS-ROYAL, ancienne salle Montansier, au Palais-Royal. Vaudevilles.

Ajoutons à cette nomenclature les théâtres *extra-muros* du Mont-Parnasse, de Belleville, de Montmartre, du Ranelagh, du Beau-Grenelle, du Gros-Caillou et du Belvéder, barrière de Fontainebleau, qui sont les échos des théâtres de l'intérieur de Paris, et nous aurons l'idée du bien ou du mal que peut produire l'art dramatique, enveloppant ainsi d'un vaste filet tous les citoyens, d'un bout de la France à l'autre, allant porter au fond des provinces, par l'habitude et par la nécessité, tout ce que l'esprit de nos auteurs vivants enfante de niais, d'immoral ou de sublime.

PREMIÈRE INTERSECTION.

LE THÉATRE EN PROVINCE.

Pour bien se rendre compte de l'effet du théâtre dans nos provinces, il faut, avant tout, jeter un coup d'œil sur la situation des mœurs, sur les usages des habitants, sur leurs dispositions, sur la tendance des esprits; il faut les opposer aux mœurs, aux usages et à la tendance des esprits des habitants de Paris, cerveau où tout s'élabore; de Paris, vaste creuset où l'or s'épure, où se préparent les poisons; place publique pour tous les charlatans; monde où le mal et le bien se paralysent réciproquement; de Paris, mangeur d'opium qui rêve, dualité qui dort et veille

toujours, qui fait et défait sans cesse, qui avance et recule en même temps ; ville esclave et reine, esprit et matière, agglomération abjecte et sublime ; de Paris où tout est souvenir, où tout est espoir.

A Paris, les impressions se succèdent si rapidement qu'elles ont peu de prise au milieu de l'agitation continuelle de la vie des citoyens. Dans le bruit général tous les cris individuels se perdent ; dans le mouvement de tout le monde, les gestes de chacun ne sont pas remarqués : tout se confond au flux et reflux de l'océan populaire, les rangs, les sexes, les âges, l'audace, le scrupule, la licence, l'ingénuité, le vice et la vertu ; les nuances s'effacent au frottement de tous les états ; les mœurs se colorent presque des mêmes teintes, et la liberté s'exerce dans la foule où tous se coudoient sans se connaître. L'art du tailleur est l'égalité politique mise en œuvre, quant à l'apparence, quant à la surface ; et, grâce à la simplicité des vêtements, tous sont égaux s'ils peuvent disposer de la même somme ; tous sont admissibles au même rang, aux balcons et aux loges des théâtres, du moment qu'ils payent et qu'ils se taisent : le langage classe plus à lui seul que toutes les livrées des distinctions sociales.

Mais en province il n'en est pas ainsi ; les habitants d'une ville se connaissent ; et les degrés hiérarchiques y sont marqués par des lignes infranchissables. La naissance, la richesse, la magistrature, l'exercice des fonctions administratives, civiles, mi-

litaires, la profession, le métier, tout est apprécié; chacun a sa place, son vêtement, son maintien, non-seulement par sa propre condition, mais encore d'après celle de sa famille; non par ce qu'on est soi-même, mais par ce qu'ont été les aïeux. Car on y compte toujours par les aïeux; on y garde la mémoire des mésalliances, et l'on y vaut plus par réminiscence que par actualité.

Cependant, au sein de cette civilisation que les siècles semblent séparer des mœurs de la métropole, plus que les distances chaque jour rapprochées par la multiplicité et la promptitude des moyens de communication, il est un mot qui produit toujours un effet magique : c'est le nom de Paris. Paris c'est la mode, c'est l'ordonnance dictée par le bon goût, c'est l'infaillibilité sous laquelle tous se courbent, de laquelle nul ne doute; et, pour les villes où la hiérarchie des siècles passés se perpétue, le despotisme de Paris soumet à la fois toutes les volontés. Certes il est heureux qu'il en soit ainsi, pour détruire cet esprit des coutumes qui règne encore. Ainsi ce que le mouvement révolutionnaire de la convention n'a pu parvenir à effectuer, ce que l'unité du code civil ne dérobe pas entièrement à la force de l'habitude, le théâtre tend peu à peu à le produire; et la réforme s'intronise en procédant de bas en haut, les classes mitoyennes étant celles qui, dans nos provinces, se montrent le plus avides de spectacles.

C'est donc au point de vue des provinces, et de

l'esprit d'imitation et d'exagération qui y règne, qu'il devient important de considérer le théâtre; car, on le sent, le drame n'est point combiné selon le degré d'instruction et d'éducation des localités, et toute œuvre qui obtient quelque succès sur les différentes scènes de Paris, sauf quelques restrictions imposées par le pouvoir dans une sage prévoyance, mais seulement sous le rapport de la politique, est offerte indifféremment, à tous nos départements, quelle que soit, du reste, la teinte dont ils sont marqués sur la carte de statistique morale faite par M. Charles Dupin. Cependant, on doit le comprendre aussi, tous les habitants, sur la surface du sol français, ne sont pas également aptes à recevoir les enseignements donnés par les innombrables pièces de théâtre que chaque année fait éclore. Que les sujets de ces pièces soient moraux ou immoraux, que la forme et les détails secondent des intentions perverses ou les plus saines doctrines, le théâtre ne saurait produire des effets identiques, dans la bonne ou dans la mauvaise voie, sur des assemblées composées d'individus si distincts par le contraste de leurs idées, par l'opposition de leur savoir et de leur éducation. Il ne peut donc résulter de l'influence du théâtre exercée indistinctement par les mêmes moyens, à l'aide des mêmes maximes, sur des spectateurs, sinon d'une nature différente, du moins placés dans des situations intellectuelles et matérielles à des degrés divers, que des suites fâcheuses, soit

par le développement trop prompt des idées chez ceux-ci, soit en faisant naître chez ceux-là des besoins qu'ils ne sauraient satisfaire; soit, d'un côté, en nécessitant des interprétations funestes sur des questions insolubles dans certaines positions; soit, d'un autre côté, en donnant sur les mœurs étrangères à *l'endroit* une notion fausse, puisque les ouvrages manquent de vérité d'observation, à cet égard; notion qui peut amener les plus tristes conséquences. Car, il faut le redire, avec le préjugé favorable à tout ce qui vient de Paris, dans l'oisiveté d'esprit où vivent en général les provinciaux, sans être prémunis, par l'expérience, contre les impressions d'une âme ardente et tendre, au contact de tableaux voluptueux et sous la puissance de l'exaltation du langage, il n'y a que des dangers pour la jeunesse, que des provocations propres à troubler les ménages, dans les classes mitoyennes. A Paris, répétons-le, les dangers existent, mais en général ils s'affaiblissent par l'excès du mal; la succession rapide et continue des impressions ne laisse, pour ainsi dire, pas assez de temps au germe fatal pour qu'il puisse se développer, et le mouvement de la vie ordinaire confond les émotions de la veille, et celle qu'on éprouve, dans des espérances pour le lendemain. Dans les villes de province, les émotions reçues occupent l'esprit, agitent le cœur, excitent les sens : tout est sérieux dans le calme d'une vie oisive et solitaire.

Dans les villes de province, les séductions offertes par le théâtre sont d'autant plus graves, qu'il y a moins de rapport entre les mœurs du drame et celles des spectateurs. Ces mœurs du drame, qui sont des conventions pour Paris, qui forment une sorte de monde à part, créé tout exprès pour l'amusement du public, personnel imaginaire de jeunes veuves, de colonels de hussards, de maris bénévoles, de femmes incomprises, d'Antonys de tous les étages, d'ingénues et de roués, ces mœurs sont, par l'instinct des Parisiens, des analogies de ce qu'étaient jadis les types des farces italiennes, l'Arlequin et le Scaramouche. Si rien n'est dit à cet égard d'une manière positive, tout est compris avec une grande justesse de sens, et chaque jour davantage, par l'effet naturel de l'invraisemblance des sujets de pièces, et par le peu de naturel des personnages mis en scène. On a sous les yeux la vérité; les observations que chacun peut faire à part soi détruisent la partie dangereuse de l'œuvre, pour ne laisser que cette espèce d'attrait fugitif qui ne dure jamais au delà du moment qui le fait naître. On voit dans la même soirée quatre pièces qui sont exactement les mêmes, quant au fond, quant aux détails, quant aux costumes, sans qu'on se lasse des variations du thème éternel, l'amour dans le mariage, hors du mariage, contre le mariage, pour le mariage, et malgré le mariage. Le Parisien a fait un tel abus du poison, comme Mithridate, qu'il n'en ressent plus les effets.

Mais, en province, l'imagination livrée à elle-même, n'étant garantie par rien de réel contre les stimulants dont on la nourrit, l'imagination s'empare avidement de ces tableaux gracieux, où le piége est caché sous les fleurs; et leur moralité en est si bien comprise, qu'on se garde de placer un billet dans le coin d'un mouchoir; qu'on évite avec soin tout ce que l'exemple offre de dangereux dans les ruses découvertes. Ainsi l'enseignement profite aux femmes pour tromper leurs maris, aux filles pour se soustraire à la puissance paternelle, aux jeunes gens pour séduire les femmes mariées ou non, aux époux pour mettre en défaut la surveillance conjugale de quelque part qu'elle se manifeste. Les maximes adaptées à toutes les circonstances de l'œuvre dramatique deviennent celles de la vie ordinaire, et reçoivent leur application dans les rapports intimes. Et remarquons-le bien : s'il n'y a pas en général, au premier coup d'œil, de similitude entre la population de Paris et celle des villes de province, il s'en trouve quelquefois sous certains rapports, par exemple, sous celui de l'éducation d'une partie de cette population qu'on peut désigner par l'ancienne dénomination de noblesse. Cette fraction, la moins nombreuse, la plus riche, est sans contredit en garde contre toutes les émotions et les impressions du théâtre; mais c'est précisément elle qui ne s'y montre jamais, ou du moins bien rarement; les fonctionnaires publics aussi dédaignent le spectacle,

parce qu'il est inférieur, au point de vue de l'exécution, à tout ce qu'ils savent de Paris. Cependant ils forment le proconsulat départemental : préfet, receveur général, commandant militaire, etc. La magistrature hésite à paraître dans une enceinte où elle est exposée à voir applaudir ce qu'elle est appelée chaque jour à condamner, l'adultère, le crime sous toutes les formes ; enfin, l'influence du clergé, toujours puissante sur l'esprit de l'aristocratie, l'emporte sur les tentations du théâtre, sous la raison spécieuse de l'exemple et de la dignité du rang. Les célébrités provinciales s'abstiennent donc des plaisirs de la scène, par cette seule considération que rien ne confond plus les nuances qu'il importe de conserver entre les diverses classes, que d'ailleurs des applications malignes contre l'inégalité des conditions sociales y sont saisies dans les moindres circonstances, à propos des personnages représentés à la scène. En effet, c'est surtout en province qu'on se venge de l'autorité par le moyen des applications toujours faciles à qui veut en trouver dans la comédie ; et cette disposition est un mal, parce qu'elle gêne et contrarie l'action du pouvoir, parce qu'elle entretient un esprit d'insubordination funeste dans l'état arriéré des populations, au point de vue des mœurs, de l'instruction et de l'éducation.

Les agents généraux des auteurs dramatiques ont divisé les villes de France en trois catégories pour la fixation des droits pécuniaires, d'après la loi de 1791,

sur la propriété littéraire, et cette division a été établie selon l'importance de la population : Lyon, Bordeaux, Rouen, Marseille, offrent plus de ressources et plus de chances de succès pour les directeurs de troupes que les petits chefs-lieux de département et d'arrondissement. Aussi, dans ces grandes villes, le spectacle, devenu un besoin de tous les jours comme à Paris, exerce-t-il une influence morale tout autre que dans les villes où il n'a lieu que deux fois la semaine, à quelques époques de l'année.

L'aspect d'une salle de spectacle en province, au moment d'une représentation ordinaire, marque pour l'observateur le degré de civilisation où les citoyens sont arrivés, et surtout par le choix des ouvrages. Ce thermomètre est presque infaillible. Et d'abord constatons que l'ancien répertoire, comme tragédie, comédie et drame, est exclu à jamais de l'affiche, au grand désespoir de quelque vieil amateur du théâtre, connaissant toutes les traditions, dont la mémoire est remplie d'anecdotes sur les grands acteurs, dont la place est marquée dans la salle, autour duquel on se groupe dans les entr'actes, pour avoir son avis, pour entendre ses arrêts sur les ouvrages et sur les acteurs : c'est le feuilleton vivant de la bourgade. Le vieil amateur est la voix du passé, qui parle inutilement ; c'est l'expérience dont on ne suit pas les préceptes. Mais, il faut le dire, l'amateur n'est sage aujourd'hui que parce qu'il est

vieux, et les jeunes gens ne manquent pas de le lui dire.

L'aspect de la salle de spectacle ne varie guère : qu'on aille du nord au midi, du couchant à l'aurore, comme disent les poëtes de petite ville, à ça près de quelques différences de costume, il en est à Quimper-Corentin comme à Thionville, à Draguignan comme à Dunkerque ; quelque petite que soit l'enceinte, elle est rarement garnie. Au *parterre*, les jugeurs par excellence, les clercs et les rentiers ; aux *baignoires*, les femmes de cinquante ans qui ont été jolies ; aux *premières loges*, les négociants enrichis, rarement les notaires, quelquefois les avoués ; aux *avant-scènes*, les filles du receveur, ou de l'officier de la gendarmerie, ou du procureur du roi, quand elles sont vieilles et laides ; ou bien encore les veuves riches ou les femmes élevées à Paris, quand elles ont quelque penchant à la galanterie, et particulièrement dans les villes de garnison ; aux *secondes*, les petits marchands et leurs femmes ; au *paradis*, les ouvrières, les grisettes, les femmes du faubourg et les galants de bas étage. Le commis voyageur se distingue toujours par une toilette soignée et par son isolement dans une première loge. D'ordinaire, si le clergé de la ville est intolérant, le spectacle est bien suivi ; si le clergé a quelque tolérance, l'indifférence pour la comédie n'est pas troublée, et c'est presque une grande affaire que d'aller au spectacle ; dans l'autre cas, c'est un besoin. En général, la composi-

tion de l'affiche, et l'art d'exciter la curiosité, influent pour beaucoup sur la recette.

Dès que le bruit se répand, dans une petite ville, qu'il vient d'arriver des comédiens, les classes inférieures de la population s'en émeuvent; c'est un événement, et les événements sont rares. On attend l'affiche avec impatience, on veut connaître le genre et le personnel de la troupe. C'est presque toujours le vaudeville, l'opéra-comique et le drame moderne. L'esprit de M. Scribe et la manière de M. Alexandre Dumas sont devenus ainsi une chaîne intellectuelle entre la basse Bretagne, la Champagne, la Lorraine, la Franche-Comté et Paris. Les provinces peuvent s'entendre au moins par le couplet ou par la tirade, par les petits mots de *madame Pinchon*, et par les grandes phrases de *Buridan*. Si elles diffèrent de langage sur les questions importantes de la politique générale et de l'administration, et si, d'un côté, on penche vers la république, si d'un autre on regrette la branche déchue, si dans un troisième bourg on se trouve à merveille du gouvernement actuel, — et ces différences sont entretenues par l'influence du député de la localité, — on est ramené à l'idée de l'unité française par un refrain du *Domino noir* ou par *le Postillon de Longjumeau*. Les voix, toutes discordantes qu'elles soient, s'harmonient plus facilement encore par un refrain d'opéra-comique, que les opinions dans un collége électoral, que les vanités dans les salons de l'aristocratie du lieu, et sur-

tout, que les distinctions arbitraires des rangs dans l'enceinte de la cité. Le spectacle aurait dans nos provinces l'avantage d'amener peu à peu à la connaissance réciproque des droits et des devoirs du citoyen, si les pièces étaient conçues sous l'inspiration d'un esprit philosophique ou sous l'influence d'un sentiment général pour la conciliation; mais, faites pour amuser Paris, pour y distraire des préoccupations politiques, elles contribuent à la prolongation de l'esprit provincial; et cet esprit est l'antipode du goût et du progrès social.

D'un autre côté, la vie des comédiens en province rappelle trop le *Roman comique* de Scarron, pour donner une autorité au répertoire, — car dans une petite ville tout se suit —, si toutefois le répertoire n'était pas lui-même une sorte d'encouragement à cette existence équivoque et d'expédients, dont il ne faut pas publier les écarts, quelque plaisants qu'ils soient du reste. Mais l'art théâtral perd de son importance dans cette déconsidération de la vie individuelle des acteurs; et un gouvernement sage, qui prendrait à cœur de faire arriver les diverses parties de la France au degré de perfectionnement où d'autres sont déjà parvenues, qui comprendrait que sa fonction est d'établir cette homogénéité de mœurs qui seule fait l'appui de l'unité nationale, devrait réglementer les comédiens de province dans leur répertoire; devrait leur venir en aide dans la vie privée, au moyen de secours, soit que les fonds en

fussent prélevés sur le trésor public ou imposés aux villes. Sous la restauration on avait compris la nécessité de remédier au désordre des théâtres de département ; mais à cette époque, où des sommes énormes subvenaient aux nécessités d'un clergé dont l'esprit secondait les intentions contre-révolutionnaires des gouvernants, on devait nécessairement se borner à établir une organisation facile à surveiller, sans aviser en aucune façon à l'amélioration du sort des comédiens. L'ordonnance du 8 décembre 1824 est encore celle qui régit le théâtre en province, et il suffit de la citer pour se convaincre de l'indifférence du pouvoir, dans tous les temps, pour un moyen qui serait si propre à seconder ses vues, pour diriger et enseigner les masses, pour peu qu'on cherchât à le faire concourir à cet effet. Voici cette ordonnance.

« CHARLES, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes verront, salut.

Considérant que presque toutes les entreprises dramatiques des départements sont depuis quelques années en souffrance, qu'un grand nombre de villes ont fait de vains efforts pour soutenir ces entreprises, et que plusieurs directeurs y ont compromis leur fortune ;

Considérant que l'art dramatique est intéressé à la prospérité des théâtres de province, puisqu'ils offrent aux jeunes comédiens, avec les avantages d'une instruction graduée, tous les moyens de se faire connaître et d'arriver un jour à nos théâtres royaux ;

Voulant favoriser les progrès d'un art qui a toujours été cultivé en France avec succès, et mettre les directeurs à même de conduire dans nos villes de meilleures troupes de comédiens ;

Vu la nécessité d'organiser sur de nouvelles bases les théâtres de département ;

Sur le rapport de notre ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur,

Avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

Titre Ier. — *Dispositions générales.*

Art. 1er. Il y aura dans les départements des troupes de *comédiens sédentaires*, des troupes de *comédiens d'arrondissement*, et des troupes de *comédiens ambulants.*

2. Toutes ces troupes ne pourront exister que sous la conduite de directeurs, nommés pour trois ans par le ministre de l'intérieur.

3. Un directeur ne pourra avoir qu'une seule troupe, qu'il devra diriger en personne, à moins d'empêchement constaté.

4. Il ne pourra vendre ni céder son brevet sous peine de destitution.

5. Les directions de ces troupes ne pourront être confiées à des femmes.

6. Deux directeurs de troupes d'arrondissement et ambulante pourront, s'ils le jugent convenable, changer temporairement de circonscription, pourvu qu'ils obtiennent l'autorisation des préfets, qui en informeront le ministre.

7. Au commencement de chaque année théâtrale, le directeur enverra au ministre de l'intérieur, par l'intermédiaire du préfet du chef-lieu où il débutera, le tableau

de sa troupe, contenant les noms et prénoms des acteurs, actrices et employés à ses gages, ainsi que son répertoire. La même communication sera faite à tous les préfets des départements composant chaque circonscription de troupe d'arrondissement ou de troupe ambulante.

8. Les pièces nouvelles et celles qui sont représentées à Paris ne pourront être jouées dans les départements que d'après manuscrit ou exemplaire visé au ministère de l'intérieur, conformément à l'article 14 du décret du 8 juin 1806 et à la circulaire du 29 octobre 1822. Le titre sous lequel elles auront été jouées ne pourra être changé.

9. Il est fait défense aux directeurs d'engager aucun élève de l'École royale de musique et de déclamation, sans une autorisation spéciale.

10. Conformément à l'article 13 du décret précité, tout directeur qui aura fait faillite, ne pourra être appelé de nouveau à la direction d'un théâtre.

11. Les directeurs continueront à jouir de l'indemnité qui leur est allouée sur les spectacles de curiosité, de quelque nature qu'ils soient. Toute exception qui aurait pu être accordée à cet égard, est révoquée; en conséquence, aucun spectacle de ce genre ne pourra être autorisé par les maires qu'avec la réserve du prélèvement établi en faveur des directeurs privilégiés, qui restera fixé à un cinquième sur la recette brute, défalcation faite du droit des pauvres, ainsi que cela est indiqué par l'article 21 du règlement de 1815, et conformément à l'article 15 du décret du 8 juin 1806.

12. Ce prélèvement appartiendra aux directeurs des troupes d'arrondissement dans les villes de leur itinéraire, et aux directeurs de troupes ambulantes dans toutes les autres villes ayant salle de spectacle.



13. Au temps du carnaval, les directeurs jouiront du droit de donner des bals masqués dans les théâtres dont l'exploitation leur est confiée.

14. Les maires veilleront, dans l'intérêt des pauvres, à ce qu'il ne soit accordé d'entrée gratuite qu'à ceux des agents de l'autorité dont la présence est jugée indispensable pour le maintien de l'ordre et de la sûreté publique.

15. Les préfets et maires veilleront à la stricte exécution des lois, décrets et instructions relatifs aux droits des auteurs et compositeurs dramatiques.

TITRE II. — *Troupes sédentaires.*

16. Les troupes sédentaires sont établies dans les villes suivantes : Bordeaux (Gironde), Lyon (Rhône), Marseille (Bouches-du-Rhône), Rouen (Seine-inférieure), le Havre (idem), Toulouse (Haute-Garonne), Montpellier (Hérault), Lille (Nord), Strasbourg (Bas-Rhin), Metz (Moselle), Nancy (Meurthe), Toulon (Var), Brest (Finistère), Perpignan (Pyrénées-Orientales), Calais (Pas-de-Calais), Boulogne (idem), Versailles (Seine-et-Oise).

17. Sur la demande des autorités locales, le ministre de l'intérieur pourra autoriser la formation de troupes sédentaires dans les autres villes qui, désirant avoir un spectacle permanent, assureront aux directeurs les moyens de s'y maintenir, en leur accordant la jouissance gratuite de la salle, et, si cela est jugé nécessaire, une allocation annuelle sur les fonds communaux.

18. Lorsqu'une de ces villes ne pourra entretenir une troupe sédentaire, le théâtre de cette ville sera du domaine de la troupe d'arrondissement qui exploite le département.



TITRE III. — *Troupes d'arrondissement.*

19. Le nombre des troupes d'arrondissement est fixé à dix-huit.

20. Tout directeur de troupe d'arrondissement, en recevant son brevet, désignera au ministre et aux préfets des départements composant sa direction, celles des villes dont il se chargera d'exploiter les théâtres, et indiquera les époques précises où il donnera des représentations.

21. Il devra conduire sa troupe, au moins une fois tous les six mois, dans chacune de ces villes, et donner au moins quinze représentations à chaque voyage.

22. Lorsque deux foires se trouveront à la même époque dans l'arrondissement théâtral, le directeur de la troupe d'arrondissement sera tenu d'indiquer, quinze jours d'avance, au préfet du département, celles de ces deux foires où il n'ira pas, afin que la troupe ambulante puisse s'y transporter.

23. Les directeurs avertiront, huit jours à l'avance, les autorités des villes où ils devront conduire leur troupe.

24. Les troupes d'arrondissement sont réparties de la manière suivante : (ici se trouve la répartition de la plus grande partie des départements de la France en dix-huit arrondissements).

TITRE IV. *Troupes ambulantes.*

25. Les directeurs des troupes ambulantes exploiteront : 1° les villes qui ne feront partie d'aucun arrondissement ; 2° les théâtres des villes qui n'auront pas été comprises dans la désignation que les troupes d'arrondissement auront faite chaque année, par suite de l'article 20 du titre III ; 3° les théâtres des villes dans lesquelles les directeurs des troupes d'arrondissement auront été plus de six

mois sans donner quinze représentations, bien que ces villes eussent été comprises dans la désignation susmentionnée; 4o ils pourront en outre, et sur la demande des autorités, remplacer les directeurs de troupes d'arrondissement, lorsque ceux-ci auront donné les représentations fixées par leur itinéraire.

26. Il sera organisé immédiatement des troupes ambulantes dans les départements qui ne font point partie des arrondissements indiqués dans le titre III.

27. Il sera organisé ultérieurement des troupes ambulantes dans les arrondissements indiqués au titre III. Le nombre de ces troupes et les lieux qu'elles devront parcourir, seront déterminés aussitôt que les directeurs des troupes d'arrondissement auront fait la désignation qui leur est prescrite par l'article 20.

28. Le ministre de l'intérieur est autorisé à faire à la circonscription des arrondissements les changements partiels qui plus tard seraient jugés nécessaires.

29. Notre ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur est chargé de l'exécution de la présente ordonnance.

Signé : CHARLES, *et contre-signé :* CORBIÈRE. »

On le voit, tout est prévu pour que la France entière ait des spectacles, des comédiens et des comédies; il ne manque à cette organisation, pour qu'elle soit celle d'une administration sage et prudente, qu'un but moral, qu'une pensée qui rende le mécanisme utile aux populations. Qu'on réfléchisse aux heureux résultats que pourrait amener le théâtre,

s'il était littérairement approprié aux besoins des localités, dans le but de détruire les préjugés toujours si puissants dans les provinces, et l'on comprendra que l'accessoire est mis ici à la place du principal, et l'important n'est pas de procurer des spectacles à nos provinces, mais de leur procurer des spectacles sans dangers, sinon utiles. Le répertoire composé des drames nouveaux et des vaudevilles de M. Scribe est-il exempt de dangers? Qu'on résolve la question dans l'intérêt des spectateurs de département, et l'on aura la mesure des véritables réformes à entreprendre.

Il n'y a pas de foire de bourgade qui n'ait un théâtre improvisé dans quelque grange, pour la représentation d'un vaudeville à trois ou à quatre personnages, de la moralité ordinaire, pour l'édification de bons et honnêtes paysans tout étonnés de n'avoir pas songé aux petites ruses dont on leur donne encore l'exemple. Car il faut y réfléchir, plus les spectateurs sont arriérés dans ce qu'on appelle la civilisation, le progrès des lumières, moins ils sont en garde contre de si jolies choses, de si spirituelles tromperies. Il ne s'agit plus de ces farces extravagantes qui excitaient jadis le gros rire des paysans, qui leur faisaient se dire entre eux : *Si c'était vrai pourtant!* ou bien, *heureusement ce n'est pas possible;* ni de ces mélodrames terribles, où la vertu persécutée finit toujours par triompher du crime. Aujourd'hui la sentimentalité décente en apparence s'empare des

facultés naïves de ces bonnes gens ; tout leur semble vraisemblable, et le spectacle, dans l'instinct naturel des améliorations que tous éprouvent, à quelque degré qu'ils soient sur l'échelle sociale, produit un enseignement fatal : le ver s'attache au fruit avant qu'il soit mûr. Le drame de M. Alexandre Dumas a surtout des conséquences funestes dans les provinces avec *Antony*, *Térésa*, *Angèle*; soit qu'il effraye, soit qu'il charme, également loin de la nature et de la vérité des mœurs, il retarde les âmes honnêtes dans la voie des améliorations chaque jour plus nécessaires; il pousse les âmes peu scrupuleuses dans le désordre des passions ; car il n'y a pas là, pour contre-poison, la vie ordinaire, comme à Paris : il faudra longtemps attendre pour recevoir des émotions nouvelles ; le mal peut germer dans la monotonie d'une existence vague et devenue insupportable par l'effet de ces mêmes impressions.

Évidemment le théâtre est corrupteur en province, s'il ne l'est pas absolument à Paris ; il produirait beaucoup de mal, si le bon sens des pères de famille ne le faisait proscrire, si les classes élevées ne contribuaient à donner l'exemple de s'en abstenir. Il résulte de l'observation, que la situation des entreprises dramatiques n'est pas plus prospère aujourd'hui qu'à l'époque de l'ordonnance précitée ; et c'est providentiellement que le mal ne se propage pas ; mais le mal est toujours grand de ne pas faire le bien, et le théâtre mieux dirigé, sous le point de vue

moral, serait appelé à produire d'heureux résultats dans nos provinces.

Dans les villes où le mouvement de la population nécessite une troupe de comédiens sédentaires, les exigences des spectateurs, pour suivre la marche de Paris, ne permettent guère au directeur de mener à bien son entreprise. Il faut monter sur un même théâtre les ouvrages représentés à Paris sur vingt théâtres différents; et pour satisfaire au besoin d'émotions et à l'impatience d'un public qui se renouvelle peu, on joue les pièces nouvelles sans laisser aux acteurs le temps qui doit suffire à l'étude de leur rôle : huit jours suffisent pour un ouvrage répété pendant plusieurs mois à Paris, avec les soins de l'auteur, par des artistes de talent. Ajoutons que cette exécution n'est soutenue ni par les décorations, ni par les costumes, ni par la musique, ni par l'intelligence de la mise en scène, qui entrent pour beaucoup dans le succès des ouvrages modernes. Il résulte de cette précipitation, que les pièces ne produisent aucun effet, et qu'il faut sans cesse recommencer pour d'autres nouveautés. Les jeunes comédiens, loin d'arriver à une instruction graduée pour paraître un jour sur les théâtres royaux, d'après les considérants de l'ordonnance de 1824, se perdent par des études superficielles; aussi voyons-nous rarement réussir à Paris les artistes de province. Les villes qui possèdent les plus distingués d'entre eux leur font une réputation qui d'ordinaire vient échouer

à Paris, et l'engouement à leur égard, justifié et mérité par des complaisances pour des coutumes de localité, devient, sous le rapport du goût et de l'art, une source d'habitudes qui ne sauraient être tolérées sur les théâtres de la capitale. Nos talents les plus appréciés à Paris ne sont pas ceux qui produisent le plus d'effet sur les théâtres de département. En général, l'exagération est le vice qui s'y montre le plus commun, parce qu'il y tient lieu des qualités essentielles.

D'un autre côté, quelques-unes de nos grandes villes, et Rouen notamment, ont une prétention toute particulière à juger sainement de l'art théâtral, sans avoir égard le moins du monde aux arrêts des juges parisiens sur les ouvrages et sur les acteurs. Les artistes et les pièces qui obtiennent le plus de succès au centre des beaux-arts sont parfois maltraités par le public de ces villes. Mais quoi que fassent nos Aristarques de province, s'ils ont raison pour ces succès éphémères achetés à Paris, ils subissent tôt ou tard la supériorité, quand elle est reconnue et sanctionnée par le temps.

Sous le rapport du répertoire, les troupes d'arron dissement et les troupes ambulantes sont plus avantageusement placées, en ce sens qu'elles peuvent suffire aux représentations dans chaque ville, par un nombre de pièces bien apprises et dont on possède le matériel. On exige aussi moins à leur égard, parce que le public n'éprouve pas la même impa-

tience de nouveautés. Les jeunes artistes des troupes d'arrondissement et des troupes ambulantes sont, sous ce point de vue, plus près de Paris. Aussi les y voit-on venir débuter modestement pour réussir.

C'est dans les troupes provinciales que se perpétuent la désignation et la circonscription des emplois. Donnons, à cet effet, le tableau d'une troupe sédentaire et d'une troupe d'arrondissement.

BORDEAUX.

M. Raymond Bousigues, directeur privilégié.

M. Napoléon Dupré, directeur associé.

ADMINISTRATION DU GRAND THÉATRE.

MM. Cavé, chef de la scène. — Salesses, régisseur. — Malpart, idem. — Belbèse, bibliothécaire. — Deschamps, souffleur.

COMPTABILITÉ.

MM. Delahaye, caissier. — Laffargue, contrôleur.

ATELIERS.

MM. Léon fils, peintre décorateur, membre de l'académie de Florence. — Dauzats, machiniste. — Gaudin, idem. — Rey, costumier. — Héro, garde-magasin. — Alexandre, donneur d'accessoires.

COMÉDIE.

MM. Mainvielle, forts premiers rôles. — Dubreuil, premiers rôles jeunes.—Gaston, jeune premier. —Vernin, id. et second.—N...., père noble.—Romainville, premier co-

mique. — Charles, financier, grime. — Charles fils, deuxième comique. — Raymond, troisièmes rôles et père noble. — Malpart, rôles de convenances grande utilité. — Anatole, grandes utilités. — Lescure, utilités et annonçes.

Mmes Prosper Bousigues, premiers rôles forts. — Bury-Pastelot, jeunes premiers rôles et jeune première. — Vernin, deuxièmes et premières amoureuses. — Boieldieu, ingénuités, deuxième amoureuse. — Thénard, caractères. — Anthaume, soubrettes. — Estelle Coëffé, rôles de convenances.

OPÉRA.

MM. Raguenot, fort premier ténor. — Audran, jeune premier ténor léger. — Lovendal, deuxième ténor et premier. — Henri-Jules, troisième ténor. — Baptiste, baryton. — Boucher, première basse. — Fleury, id. comique. — Anatole, deuxième et troisième basse.—Samson, deuxième idem. — Charles fils, Laruette, ténors comiques. — Dhérou, ténor comique.

Mmes Pouilley, première chanteuse en tous genres. — Ozy, deuxième première chanteuse. — Renouf, forte première chanteuse, Falcon, Stoltz.— Émilie, première Dugazon, Jenny Colon, etc. — Vernin, deuxième et première id. — Prosper Bousigues, mères Dugazon. — Thénard, duègnes. —Warot, deuxième id. — Laviolette, troisièmes amoureuses en tous genres. — Estelle Coeffé, coryphée, rôles de convenances. — Rousset, id., chef d'attaque. — Émilie Salliége, coryphée.

Chœurs : 16 hommes, 16 dames.

École de chant : 30 personnes.

BALLET.

MM. Léon père, maître des ballets. — Salesses, chef de



l'école de danse. — Daumont, premier danseur noble. — Page, id. demi-caractère. — Charvet, troisième et deuxième idem. — Jansolin, danseur comique. — Blanchard jeune, mime.

Mmes Guy-Stéphan, première danseuse. — Page, id. demi-caractère. — Laborderies, troisième id. — Betton, mime.

16 figurants, 16 figurantes.

Élèves de l'école de danse.

M. Schaffner, chef d'orchestre en chef. — 45 musiciens.

Tableau de la première troupe du deuxième arrondissement théâtral de MM. H. Grésard et Alexandre Panot, directeurs privilégiés.

ADMINISTRATION.

MM. H. Grésard, Alexandre Panot, administrateurs. — Félix Dubray, maître de musique. — Constant Guyot, premier régisseur. — Darfranc, deuxième régisseur. — Madame Montlucq, souffleuse et bibliothécaire.

COMÉDIE, DRAME, VAUDEVILLE ET OPÉRA ACCESSOIRES.

MM. H. Gérard, premiers rôles en tous genres. — Perrault, premiers rôles et des jeunes premiers rôles dans la comédie, le drame et le vaudeville. — Constant-Guyot, fort jeune premier et des jeunes premiers rôles dans la comédie, le drame et le vaudeville, ainsi que des rôles annexés dans l'opéra. — Alexandre, seconds amoureux dans la comédie, le drame et le vaudeville, et des rôles dans

l'opéra. — Alphonse, seconds amoureux, seconds et troisièmes comiques dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra pour les rôles y annexés. — Vienne, pères nobles, financiers dans la comédie, le drame, le vaudeville et rôles annexés dans l'opéra. — Sainval, premiers comiques jeunes dans la comédie, le drame, le vaudeville, ainsi que des rôles annexés dans l'opéra. — Train, premiers comiques marqués et grimes dans la comédie, le drame, le vaudeville et rôles annexés dans l'opéra. — Darfranc, troisièmes rôles et grandes utilités.

Mmes Constant-Joigny, premiers rôles et jeunes premiers rôles dans la comédie, le drame et le vaudeville. — Monneuse, fortes jeunes premières et fortes ingénuités dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra accessoire. — Ducouret, jeunes premiers rôles et des fortes jeunes premières dans la comédie, le drame et le vaudeville, ainsi que des rôles annexés dans l'opéra. — Aline, les secondes amoureuses et les ingénuités dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra pour les rôles y annexés. —Eugénie, soubrettes et travesties dans la comédie, le drame et le vaudeville, et des rôles dans l'opéra. — Perrault, secondes et troisièmes amoureuses dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra accessoire. — Bayeo, duègnes et caractères dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra accessoire. — Vienne, grandes utilités.

MM. Grésard, titulaire, depuis cinq ans, du premier privilége du deuxième arrondissement dramatique, et Alexandre Panot. ex-associé de M. Paulin, second privilégié, envieux de satisfaire un public éclairé et d'autant plus exigeant qu'il est voisin de la capitale, ont mis tous leurs soins à bien former le cadre de leur troupe. Le but de leur exploitation théâtrale étant de mériter tous les suffrages, ils

n'ont reculé devant aucuns sacrifices pour l'atteindre. Ils pensent y être parvenus en réengageant des artistes connus du public, et qui, déjà bien accueillis par lui, feront tous leurs efforts pour ne pas déchoir dans son estime, que les nouveaux pensionnaires de MM. Grésard et Panot tâcheront de mériter.

Un autre usage qui se transmet encore en province, et qui est pour le public l'occasion d'apprécier, de récompenser et de punir, c'est celui des réceptions dans les débuts d'une troupe au commencement de l'année théâtrale, et celui des adieux avant l'époque de la séparation : l'on peut juger, à ce sujet, du bon goût et de l'esprit des provinces : voici différents extraits des journaux spéciaux.

Havre, 1er mai. La représentation d'hier, qui clôturait l'année théâtrale, offrait une combinaison bizarre. A proprement parler, celle-ci n'était composée que de pièces et de morceaux de toutes sortes d'ouvrages, c'était une véritable macédoine dramatique; mais ici une intention qu'on ne saurait blâmer avait motivé cette singularité : par ce moyen nos artistes, en général, demeuraient présents à la mémoire du public ; de sorte que chacun d'eux pouvait recevoir sa part des témoignages de satisfaction ou de mécontentement qu'il est d'usage d'exprimer en pareil cas. Les *Impressions de voyages*, qui paraissaient en première ligne, permirent à M. Pâris, notre plaisant Trial, de reconnaître l'affection dont on est pénétré pour lui. *Dieu vous bénisse,* qui venait ensuite, mit en évidence M. Chatelet, jeune artiste rempli de mérite, auquel on témoigna,

par de chauds applaudissements, le vif regret que son départ cause à tout le monde. Notre excellente deuxième basse-taille, M. Breton, qui tient aussi l'emploi des financiers et pères nobles, en se montrant dans cette bluette revêtu du costume du président de Surgeon, obtint une part légitime de la satisfaction générale. Mmes St-Ange et C. Gilbert ne furent pas oubliées non plus. Mais l'actrice qui jusque-là fut accueillie avec une ardeur qui tenait de l'enthousiasme, c'est madame Marneffe, notre excellente prima donna, que des acclamations, des bravos répétés entourèrent lorsqu'elle parut dans le rôle de Madeleine, du *Postillon de Longjumeau*. M. Altairac, qui l'accompagnait, se trouva aussi admis à partager cette brillante ovation, qui reprit une force nouvelle quand M. Herman-Léon, jeune basse chantante, et M. Marchand, notre joyeux Laruette, arrivèrent chacun à son tour.

Après le premier acte du *Postillon*, le genre sérieux, qui nécessairement devait avoir sa place comme les autres, fut représenté par le deuxième acte des *Enfants d'Édouard*. Au lever de la toile, M. Fortier, chargé du personnage de Glocester, se trouvait en scène. A peine l'eut-on aperçu, que des exclamations, des applaudissements réitérés qui retentirent de toutes parts, vinrent prouver à ce comédien habile combien son talent est apprécié de tous. Ç'a été bien autre chose encore quand madame Fortier arriva environnée de son cortége de reine. Sa présence renouvela les applaudissements, les cris, les bravos de l'assemblée entière, et devint le signal d'une pluie de couronnes et de bouquets qui tombèrent à ses pieds. Pareille ovation fut décernée à madame Marneffe quand elle reparut dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*. Déjà une réception éclatante avait marqué sa venue

dans l'opéra de M. Adam, mais celle qu'on lui réservait pour cet instant ne peut à coup sûr lui être comparée. Notre charmant ténor, qui chantait le rôle d'Arnold, ne fut pas négligé, et, comme tous les artistes préférés du public, il fut applaudi et choyé à outrance. Enfin, cette fin d'année, qui rappelait assez la faveur avec laquelle notre troupe avait été reçue à son début, se termina par le troisième acte des *Saltimbanques*, dans lequel MM. Marchand, Pâris, Assenac et l'agaçante madame Janin, acquirent la certitude du plaisir qu'on aura à les revoir. Puis, non contente d'avoir exprimé par tous les moyens usités les sentiments qu'elle éprouvait pour ses acteurs, la multitude voulut jouir encore de la présence de ceux qu'elle aime, et après le spectacle elle rappela à grands cris mesdames Marneffe, Fortier, Janin, Dorsan, C. Gilbert, Saint-Ange; MM. Fortier, Nourrit, Hermann, Chatelet, Marchand, Pâris, Altairac, Baptiste, Breton et Assenac, et jusqu'à M. Robin, chef d'orchestre, à qui l'on devait bien aussi cette juste récompense de ses pénibles travaux.

Qu'il y ait justice dans les ovations, soit : le public est le juge et le maître; mais il manque à sa dignité quand il conserve des souvenirs fâcheux pour exercer une vengeance désespérante pour l'artiste qui en est la victime.

En résumé, disons-le, le théâtre actuel ne remplit pas, de nos jours, la fonction qu'il remplirait si les ouvrages, empreints de sentiments sympathiques avec les véritables besoins des spectateurs, les enseignaient dans le but d'arriver à des perfectionnements moraux; et cette fonction, il l'exerçait dans

le dernier siècle, alors que l'art dramatique, plus sérieusement traité, réunissait, au moins par l'esprit, les provinces à la métropole.

Ce qui surtout nous semble produire un fâcheux résultat sur l'esprit des spectateurs de province, c'est l'importance qu'en général les auteurs donnent à la richesse dans leurs ouvrages, de quelque genre qu'ils soient; on joue avec les millions comme avec les choses les plus simples et les plus ordinaires de la vie : toutes les difficultés s'aplanissent par l'argent; on s'incline devant l'homme riche, on l'honore; il peut tout ce qu'il veut; enfin tout crime est justifié pour arriver à la possession de l'or. Cette idée de posséder la richesse, en occupant l'esprit des citoyens, même dans leurs plaisirs, inspirée qu'elle est d'ailleurs par l'organisation politique pour les droits d'élire et de juger, détruit chaque jour davantage les nobles traditions de la réciprocité de bons offices, de secours, la douce pitié, le dévouement que le christianisme entretenait depuis tant de siècles dans les familles, pour les siens et pour les proches. L'esprit de calcul a remplacé cette hospitalité qui jadis amenait un habitant des grandes villes au foyer de l'habitant des campagnes; l'égoïsme a rétréci la table du riche, et surtout celle de quiconque sent la nécessité de le devenir. Le théâtre agit dans ce sens, et conduit plus qu'on ne le croit au crime ou au suicide, c'est-à-dire aux moyens de s'enrichir, et au désespoir de ne pou-

voir pas y arriver. Les millions coûtent peu à M. Scribe, c'est vrai, et il lui coûte peu aussi de rire et de chanter sur la tombe de ces pauvres fous qui répugnent moins à se tuer qu'à l'imiter.

LE THÉATRE FRANÇAIS A L'ÉTRANGER.

On peut apprécier la valeur philosophique de notre théâtre actuel par le seul fait de la faveur dont jouit le répertoire en Russie, en Autriche, en Italie.

Cependant nous ne sommes plus au temps où la grande Catherine accueillait Diderot à l'Ermitage, où l'empereur Joseph II visitait Paris en philosophe : les révolutions ont fait réfléchir les gouvernants, et tout ce qui vient de France est suspect. Mais, quand il s'agit de plaisirs, dès qu'il est question du théâtre, c'est pourtant vers elle que tous les yeux se tournent. C'est le centre d'activité où les arts, tout asservis qu'ils soient, jettent encore les plus vives lumières. Les ponts-levis s'abaissent pour laisser pénétrer dans les États despotiques les artistes, et surtout les interprètes de notre vieille renommée

dramatique. Quand on entend nos pièces, on reconnaît que nous sommes plus noirs que diables, et que l'ordre de choses sorti des barricades est beaucoup plus dans le système de la Sainte-Alliance qu'il n'en a l'air. Qu'importe, après tout, que le despotisme soit dans la loi ou dans la volonté de celui qui gouverne, pourvu qu'il maintienne le principe! Et si l'on voulait y réfléchir, hors des frontières, on verrait aussi que l'aristocratie, pour être celle des écus, n'en est que mieux privilégiée. C'est un autre principe maintenu dans le sens des États du Nord, car il doit peu importer que ce soit le préjugé de la naissance ou celui de la richesse qui règne : l'absurdité de l'un vaut celle de l'autre. On vient au monde sans savoir ce qu'on fait, mais on le sait parfaitement en s'enrichissant par tous les moyens possibles. Le vol prouve une supériorité de capacité sur le hasard qui fait naître tout riche; et comme la noblesse de tous les pays peut, sans déroger, réunir en elle une double aristocratie, la rancune gardée contre notre gouvernement doit s'effacer peu à peu par le moyen du théâtre.

C'est pourtant une chose certaine, on a voulu, après 1830, rompre toute communication avec la France! Les monarques du Nord, dans leur prudence, ont cru pouvoir maîtriser l'influence naturelle de l'esprit d'émancipation; ils se sont crus assez puissants pour dire aux flots de cette mer atmosphérique qui s'agite au-dessus de leur tête, au souffle

du génie français : *Vous n'irez pas plus loin*. Mais rien de ce qui est impossible ne dure longtemps. Les idées pénétraient sous la forme d'un vêtement avec le nom de mode ; et, grâce à la nullité d'intention des auteurs dramatiques, elles se glissaient à l'insu des surveillants, à l'insu des écrivains de théâtre eux-mêmes, dans le refrain du couplet le plus innocent, dans le dialogue le plus marivaudé ; car les esprits qui sentent le besoin d'une idée la trouvent partout, et l'instinct est un *jeune premier* qui joue chaque soir *la Précaution inutile*. Aussi vrai que la révolution anglaise n'a rien changé sur le continent, aussi vrai que la révolution française a ébranlé tous les trônes, l'esprit français est appelé à féconder les germes d'émancipation que chaque peuple porte en soi, d'après la logique de l'espèce humaine à qui Dieu a tracé la route et marqué le but.

Si l'on considère l'esprit français sous sa forme dramatique, on le voit régner non-seulement sur l'Europe, mais encore dans cet antique berceau de la civilisation, sur ce sol où le feu de la révolution alla s'épurer au-dessus des ruines de Memphis ; et dans l'antique Hippone, avec nos jeunes soldats ; et dans le nouveau monde, au souvenir des triomphes de l'indépendance, à laquelle nous avons contribué. Partout où la langue française fait connaître le mouvement de notre activité, notre théâtre laisse les traces de son passage. Londres, Saint-Pétersbourg, Lisbonne, la Haye, ont des théâtres français ; une

troupe de comédiens promène notre répertoire de Milan à Florence; et Rome, dit-on, cet ancien chef-lieu d'un département de la France, oubliera l'occupation d'Ancône, au souvenir de l'évacuation, en écoutant nos acteurs, par les soins de M. Doligny, que Dieu conduise. C'est avec le répertoire du *théâtre de Madame* que la bonne compagnie autrichienne s'amuse elle-même, grâce au zèle des élégants de la diplomatie de tous les pays : là, dans les salons de l'ambassadeur de Russie, en présence de M. de Metternich, les cinq grandes puissances se trouvent représentées dans une petite pièce où l'on chante plus ou moins faux, par esprit de corps. La grave république de Genève n'a-t-elle pas un théâtre, quoiqu'elle élève une statue à l'auteur de la *Lettre sur les spectacles*? Toute la Belgique n'est-elle pas aussi française que la scène de l'Opéra-Comique et celle du boulevard du Temple? Est-ce que les comédiens français connaissent des frontières? Interrogez la littérature actuelle dans tous les pays civilisés, et vous la verrez reproduire textuellement les élucubrations de la nôtre; selon le goût des localités, on traduit le drame de MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas, ou celui de MM. Scribe et Ancelot; enfin, tout faibles et petits que nous soyons, notre supériorité est encore le préjugé de tous les peuples; et le théâtre, en propageant la culture de notre langue, continue le catholicisme de la France en dépit qu'on en ait.

L'indécision politique de l'époque explique naturellement celle des littératures ; aussi est-ce à la science, à la philosophie qu'il faut demander les secrets de l'avenir. Sous ce point de vue, les diverses écoles s'étudient réciproquement, en France, en Allemagne, en Angleterre ; et si nous ne connaissons pas encore d'école russe, en revanche le gouvernement du czar profite habilement de tout ce qui s'élabore dans le monde civilisé pour arriver à ses fins, tout en retardant le jour de l'émancipation populaire. A l'empereur Nicolas, à la noblesse russe arrivée presque au niveau des connaissances que nous avons acquises dans les arts et dans les sciences, il faut les plaisirs du théâtre ; et tant que les puissants pourront satisfaire leurs besoins intellectuels et en préserver le peuple, notre répertoire dramatique sera, sur les rives de la Baltique et de la mer Noire, le point de contact du moyen duquel l'esprit français stimulera le mouvement ascensionnel de la civilisation moscovite.

DES THÉATRES ÉTRANGERS RELATIVEMENT A LA FRANCE.

L'indifférence des Français pour les langues étrangères est un effet naturel, comme l'ardeur des étrangers pour connaître la nôtre; c'est un élan instinctif, sinon le résultat de la certitude d'une supériorité de notre génie national dans son activité et dans son but, relativement aux autres nations et dans leur propre intérêt. L'influence de la France est historiquement prouvée depuis Charlemagne; elle a été séculairement ressentie, malgré les vicissitudes inhérentes à la vie des peuples comme à celle des individus. Notre théâtre ne doit son origine qu'au sentiment chrétien, c'est-à-dire social; et si, depuis, il emprunta aux Grecs leurs formes sévères, aux Espagnols quelques sujets, aux Anglais quelque licence, et, tout récemment, aux Allemands quelques rêveries, il a rempli noblement

sa fonction nationale et internationale; il a contribué à la révolution française, il en a porté les germes hors des frontières; il est l'expression de la langue, comme la langue est l'expression de l'esprit : et l'esprit français, c'est la voix de l'avenir. Shakspeare, Calderon, Alfieri, Schiller, sont des noms célèbres; mais quelle révolution politique rappellent-ils à la pensée quand on les prononce? Les théâtres étrangers viennent se perdre dans le nôtre, comme des ruisseaux tributaires dans un grand fleuve.

Cette prétention, fondée sur les faits irréfragables que la France fait hautement valoir, relativement à son influence morale, a été le sujet de nombreuses dénégations de la part des étrangers. C'est notamment en Allemagne que des esprits méditatifs, mais aigris par le succès de nos armes, lorsqu'elles mettaient si souvent en question l'avenir des États, ont tendu noblement, mais en vain, à l'unité germanique. L'occasion s'offre à nous de citer ici le nom du célèbre critique Schlegel; pour parler de lui, nous avions attendu qu'il fût question des théâtres étrangers, moins pour les opposer au nôtre, que pour confirmer toutes nos assertions en sa faveur.

« Le premier but de Schlegel, dit le traducteur du *Cours de littérature dramatique* de cet auteur, est de prouver que des goûts différents, mais égalements fondés sur des dispositions primitives de la

nature humaine, ne sont point inconciliables, et qu'ainsi l'admiration pour la tragédie grecque, et pour ce qu'il appelle en général le genre classique, n'exclut pas un vif sentiment des beautés de Shakspeare, de Calderon et de toute la poésie romantique. Il établit des distinctions très-justes et très-ingénieuses entre l'esprit de l'antiquité et celui qui a pris naissance dans le moyen âge, et toute cette partie est digne d'un auteur réputé le premier critique de l'Allemagne. Mais pourquoi donc M. Schlegel ne fait-il aucune part au génie particulier des siècles tout à fait modernes? Pourquoi, sous le rapport de l'art dramatique, n'envisage-t-il les Français que comme des imitateurs des Grecs? L'adoption d'une forme est-elle l'imitation d'une manière? Et quand un esprit différent a réagi sur cette forme et l'a modifiée, que reste-t-il qui réponde à l'idée de copie? Lors même qu'il serait vrai que les premières tragédies françaises ont été calquées sur des modèles grecs, l'histoire d'un art, de même que celle de plusieurs grands artistes, ne peut-elle pas prouver qu'on se fraye souvent une route nouvelle après avoir commencé par suivre les pas d'un guide? Si, d'après M. Schlegel, le théâtre d'une nation doit, pour être véritablement original, offrir l'expression poétique de ses sentiments et de ses idées, pourquoi ce caractère d'originalité n'aurait-il pas été imprimé au théâtre français par les génies supérieurs qui, les premiers, ont fait entrer la poésie dramatique dans

la sphère de la civilisation la plus achevée? Enfin, si l'inspiration poétique mérite surtout notre hommage, si elle doit donner du prix aux ouvrages mêmes qui nous paraissent les plus irréguliers, pourquoi ne la reconnaîtrions-nous pas au travers des formes sociales comme au travers des formes sauvages, et pourquoi la perfection seule mettrait-elle obstacle à cette admiration?

« M. Schlegel prétend que le système dramatique des Français tient à la nature de leur langue et à l'ensemble de leur culture morale. Si cela est, on doit chercher quelle est la force cachée qui a développé, presque simultanément, en France, et la littérature et toutes les branches des connaissances humaines; il faut que ce soit un principe actif, puisque le mouvement prodigieux qui, depuis un siècle et demi, a sans cesse agité les esprits, dans différents sens, ne permet pas d'en admettre un autre. Or, l'imitation est un principe mort et stérile, dont l'influence ne se serait pas d'ailleurs étendue hors des limites de l'art dramatique.

« Peut-être M. Schlegel se serait-il approché de la vérité si, en reconnaissant le pouvoir qu'a exercé en France la société, il l'avait envisagée autrement que sous le rapport de la gêne et de l'étiquette, s'il y avait vu un foyer d'activité qui multiplie les forces par le mouvement, et fait que les facultés de chacun s'augmentent de celles de tous. Le goût de la conversation, le talent de répandre du charme sur les sujets

les plus sérieux, comme de l'intérêt sur les plus frivoles, ont, à diverses époques, rendu la société française la première de toutes, non-seulement pour l'agrément, mais pour les lumières, et pour la quantité d'idées qui y étaient en circulation. Elle a inspiré et dominé la littérature, parce que les hommes de lettres sentaient ce qu'ils lui devaient, et que leurs ouvrages les plus distingués n'étaient souvent que des interprétations heureuses des sentiments et des pensées de la nation. — Si donc l'on voulait caractériser les époques les plus glorieuses pour le genre humain, et que l'on dît avec M. Schlegel que l'esprit classique a régné dans l'antiquité, et que l'esprit romantique, né dans le moyen âge, a encore animé les siècles les plus éclairés qui ont immédiatement suivi cette époque, peut-être pourrait-on ajouter que l'esprit social a vivifié les temps tout à fait modernes, et déterminé le genre particulier de culture morale dont la France a été le centre. On examinerait la nature de cet esprit, et l'on chercherait quelles sont les facultés qu'il exalte, et quelles sont les facultés auxquelles il ôte peut-être quelque chose de leur énergie; on verrait qu'en électrisant vivement les hommes, il leur donne, comme par inspiration, le sentiment des convenances et du bon goût, et peut-être trouverait-on dans la tragédie française elle-même un symbole frappant de cet esprit. — M. Schlegel montre toujours un sentiment si vrai des beautés de la poésie, il a un discernement tou-

jours si fin et quelquefois si juste, il sait même si bien relever les avantages des modèles français sur les copies des étrangers, que de telles préventions paraîtraient étonnantes, s'il ne nous aidait pas à les expliquer. On voit qu'elles sont dues, en premier lieu, au ressentiment causé par le mépris avec lequel les admirateurs exclusifs du théâtre français ont souvent parlé de celui des autres nations, mépris qui fait que les critiques étrangers envisagent comme des représailles ce que nous regardons comme une agression; et ensuite à l'état déplorable où l'art dramatique a été longtemps en Allemagne. La scène allemande était inondée de mauvaises traductions du français, une imitation gauche et empesée des formes françaises envahissait peu à peu les lettres et la société, on perdait toute originalité, sans l'échanger contre de la grâce, lorsque Lessing sonna le tocsin. Goethe et Schiller se réveillèrent et posèrent d'une main plus hardie qu'assurée, les fondements d'un théâtre national. L'esprit des Allemands a pris depuis lors, dans différents genres, un grand essor, qui a toujours suivi la même direction. La nouvelle école allemande, à la tête de laquelle sont les deux MM. Schlegel, a fait un corps de doctrines d'une foule d'opinions analogues. Un grand respect pour la haute antiquité et pour celle du moyen âge, le culte des pensées universelles et des sentiments enthousiastes, l'idée que le christianisme est la seule source féconde où la poésie moderne soit à portée de

puiser (idée que peut au reste revendiquer la France, puisqu'elle a été revêtue d'un grand éclat dans les ouvrages de M. de Chateaubriand et de madame de Staël), une horreur prononcée pour cette théorie, également avilissante et dangereuse, qui fonde la morale sur l'intérêt personnel, une philosophie platonicienne, une métaphysique idéaliste, voilà en peu de mots le système de l'école allemande, tel qu'on peut déjà l'entrevoir dans cet ouvrage; système qu'un langage parfois un peu mystique, et quelques idées poétiques dont on s'est trop pressé de faire l'application aux sciences naturelles, ont de bonne heure discrédité en France, mais qui n'est pas moins remarquable par une grande élévation de pensées, par des vues neuves, fondées sur de prodigieuses connaissances, et par le noble but de ranimer dans le cœur de l'homme tous les sentiments qui font la gloire de l'humanité. »

Après avoir si bien fait connaître un critique, il est encore utile de le traduire. Cependant que nous apprendra-t-il que nous n'ayons déjà dit? Qui ne sent tout de suite que nos prétendus novateurs actuels sont les enfants naturels de l'école allemande? Et qu'ont-ils produit, à l'aide de leur mère, dans le sens de l'esprit social? Rien. Tout s'est borné à une question de forme, et encore leurs essais pour la résoudre ont-ils été infructueux : ce qu'il y a de plus funeste pour un art, c'est qu'on se permet sans génie ce que le génie seul peut oser. Si du point de vue de la

France et de sa fonction sur le monde, nous nous bornions à un seul mot sur le théâtre anglais et sur le théâtre allemand, nous dirions que, pour influer sur la civilisation européenne, le premier est venu trop tôt et le second trop tard; entre l'époque de Shakspeare et celle de Schiller, la France seule a fait l'œuvre de l'émancipation. Mais nous ne croyons pas inutile d'entrer dans quelques considérations spéciales sur le théâtre des Anglais, des Espagnols, des Allemands et des Italiens, non par l'analyse et la critique des auteurs, notre cadre ne le permet pas, et d'ailleurs ce travail existe, mais au point de vue de la fonction sociale, relativement à leur pays originaire, et relativement aux pays étrangers.

DU THÉATRE ANGLAIS.

On ne peut nier le génie de Shakspeare; et rien ne l'atteste mieux que l'époque où il s'est manifesté. S'il est le représentant dramatique de la Grande-Bretagne dans le panthéon de la civilisation universelle, pourquoi n'a-t-il pas exercé hors de l'Angleterre la même influence que dans cette île? et jusqu'à quel point a-t-il exercé de l'empire sur les mœurs et sur la civilisation des Anglais? Voilà par quelles questions on peut aider à résoudre celle de l'importance du théâtre en général, et, en particulier, celle du théâtre français.

Le génie social du catholicisme a partout fait naître des conséquences identiques de son organisation; partout les mêmes besoins ont nécessité les mêmes manifestations; partout la forme dramatique du culte a inspiré l'art théâtral: le saint roi Édouard III,

qui mourut en 1038, ordonna, pendant son règne, « *qu'une assemblée d'hommes nommés* Vagrants, *qui avaient fait des mascarades par toute la ville, seraient fustigés hors de Londres, parce qu'ils représentaient des choses scandaleuses dans des petits cabarets, et autres endroits où toute la populace s'assemblait.* » Mêmes ordonnances eurent lieu du temps de Charlemagne en France. Mais on ne peut voir, dans ces tentatives de jeux coupables, rien qui annonce le théâtre : les représentations sacrées seules en sont l'origine à Londres comme à Paris.

Sous Richard II, qui régnait en 1378, le clergé et les enfants de l'école de Saint-Paul présentèrent un placet au roi, priant sa seigneurie « de faire défense à *une troupe de gens non experts,* de représenter l'histoire du Vieux Testament, au grand préjudice dudit clergé, lequel a eu grandes dépenses et frais pour la représenter publiquement aux fêtes de Noël. » L'usage était donc introduit de représenter l'histoire sacrée à Londres, et le clergé et les enfants de l'école de Saint-Paul étaient seuls experts dans ces représentations? Richard II régna jusqu'en 1399, et ce fut en 1398 seulement que les confrères de la passion donnèrent en France, au bourg de Saint-Maur, les premières représentations des mystères. On peut conclure de ce rapprochement, que si les Anglais n'ont pas précédé les Français dans une manifestation sentimentale des idées sociales par le moyen scénique, du moins on ne doit plus leur con-

tester la première intention d'en tirer un profit pécuniaire. La représentation d'un sujet profane eut lieu, pour la première fois, sous Henri VIII. Voici ce que les chroniques de Londres disent à ce sujet : « Le septième de mai 1520, le roi fit préparer une mascarade, et ordonna qu'on élevât un théâtre dans sa grande salle de Greenwich, etc.; le roi, la reine et les seigneurs y vinrent à la représentation d'une bonne comédie de Plaute. » Si l'on se rappelle quel était le caractère du roi Henri VIII, son pédantisme d'érudition et sa ferveur pour la réforme, pour cette religion dont il s'était déclaré le chef, on ne s'étonnera pas qu'*une bonne comédie de Plaute* ait été jouée à Londres, à une époque où l'on ne représentait à Paris que des mystères sacrés, car ce fut seulement en 1548 qu'un arrêt du parlement défendit la représentation des sujets sacrés ; cependant rappelons que Jacques Mirlet, étudiant, avait fait jouer, le 2 décembre 1450, le mystère de *la Destruction de Troie*.

Il y avait à Paris comme à Londres, à la fin du XVIe siècle, des comédiens de profession ; mais les guerres civiles religieuses désolaient la France pour lui conserver son unité et son influence ; et tandis que le génie social fondait ainsi le sol où devait s'élever le théâtre français, comme nouveau moyen catholique, Shakspeare trouvait dans la reine Élisabeth la protection que Louis XIV devait accorder plus tard à Molière pour la gloire de l'esprit humain.

Avant de poursuivre, ou, pour mieux dire, avant d'entrer dans aucune considération sur le théâtre anglais, séparons en deux classes le théâtre moderne européen, à savoir : le théâtre catholique, qui comprend les langues française, espagnole et italienne; et le théâtre protestant, qui se compose des langues anglaise et allemande. Cette division nous sert naturellement à confirmer tout ce que nous avons dit de l'influence du théâtre français, et à bien faire apprécier ce que nous avons à dire des théâtres anglais, espagnol et allemand. Et d'abord, laissons parler M. de Chateaubriand, sur la réformation : « Luther, dit-il, moine apostat, approbateur du massacre des paysans; Calvin, docteur aigre, qui brûla Servet; Henri VIII, réviseur du Missel, et qui fit périr soixante et douze mille hommes dans les supplices : voilà ses trois christs. » Voilà aussi les trois hommes qui doivent, par les langues auxquelles ils correspondent, non pas caractériser les théâtres, mais en quelque sorte donner la mesure des scrupules et des licences, en fait de moyens scéniques. D'un autre côté, nous avons cité ce passage pour dégager notre conscience d'avoir quelquefois prononcé le nom de Robespierre. « La communion réformée, écrit M. de Chateaubriand, n'a jamais été aussi populaire que le culte catholique ; de race princière et patricienne, elle ne sympathise pas avec la foule.

« Équitable et moral, le protestantisme est exact dans ses devoirs, mais sa bonté tient plus de la rai-

son que de la tendresse : il vêt celui qui est nu, mais il ne réchauffe pas dans son sein ; il ouvre des asiles à la misère, mais il ne vit pas et ne pleure pas avec elle dans ses réduits les plus abjects ; il soulage l'infortune, mais il n'y compatit pas. Le moine et le curé sont les compagnons du pauvre ; pauvres comme lui, ils ont pour leurs compagnons les entrailles de Jésus-Christ : les haillons, la paille, les plaies, les cachots, ne leur inspirent ni dégoût ni répugnance ; la charité en a parfumé l'indigence et le malheur. Le prêtre catholique est le successeur des douze hommes du peuple qui prêchèrent Jésus-Christ ressuscité ; il bénit le corps du mendiant expiré, comme la dépouille sacrée d'un être aimé de Dieu et ressuscité à l'éternelle vie. Le pasteur protestant abandonne le nécessiteux sur son lit de mort ; pour lui les tombeaux ne sont point une religion, car il ne croit pas à ces lieux expiatoires où les prières d'un ami vont délivrer une âme souffrante. Dans ce monde, le ministre ne se précipite point au milieu du feu, de la peste ; il garde pour sa famille particulière ces soins affectueux que le prêtre de Rome prodigue à la grande famille humaine.

« Sous le rapport religieux, la réformation conduit insensiblement à l'indifférence ou à l'absence complète de la foi : la raison en est que l'indépendance de l'esprit aboutit à deux abîmes : le doute ou l'incrédulité.

« Et par une réaction naturelle, la réformation, à sa naissance, ressuscita le fanatisme catholique qui

s'éteignait : elle pourrait donc être accusée d'avoir été la cause indirecte des meurtres de la Saint-Barthélemy, des fureurs de la Ligue, de l'assassinat de Henri IV, des massacres d'Irlande, de la révocation de l'édit de Nantes, et des dragonnades. Le protestantisme criait à l'intolérance de Rome, tout en égorgeant les catholiques en Angleterre et en France, en jetant au vent les cendres des morts, en allumant les bûchers à Genève, en se souillant des violences de Munster, en dictant les lois atroces qui ont accablé les Irlandais, à peine aujourd'hui délivrés après trois siècles d'oppression. — La réformation, pénétrée de l'esprit de son fondateur, se déclara ennemie des arts; elle saccagea les tombeaux, les églises et les monuments, elle fit en France et en Angleterre des monceaux de ruines. En retranchant l'imagination des facultés de l'homme, elle coupa les ailes au génie et le mit à pied. — Si la réformation, à son origine, eût obtenu un plein succès, elle aurait établi, du moins pendant quelque temps, une autre espèce de barbarie : traitant de superstition la pompe des autels, d'idolâtrie des chefs-d'œuvre de la sculpture, de l'architecture et de la peinture, elle tendait à faire disparaître la haute éloquence et la grande poésie, à détériorer le goût par la répudiation des modèles, à introduire quelque chose de froid, de sec, de doctrinaire, de pointilleux dans l'esprit; à substituer une société guindée et toute matérielle, à une société aisée et tout intellectuelle, à mettre

les machines et le mouvement d'une roue en place des mains et d'une opération mentale. — Shakspeare, selon toutes les probabilités, s'il était quelque chose, était catholique; Pope et Dryden le furent; Milton a imité quelques parties des poëmes de saint Avite et de Masenius; Klopstock a emprunté la plupart des croyances romaines. De nos jours, en Allemagne, la haute imagination ne s'est manifestée que quand l'esprit du protestantisme s'est affaibli et dénaturé : les Goëthe et les Schiller ont montré leur génie en traitant des sujets catholiques. Rousseau et madame de Staël, en France, font une brillante exception à la règle; mais étaient-ils protestants à la manière des premiers disciples de Calvin? C'est à Rome que les peintres, les architectes et les sculpteurs des cultes dissidents viennent aujourd'hui chercher des inspirations que la tolérance universelle leur permet de recueillir. — Jetez les yeux sur le Nord de l'Europe, dans les pays où la réformation est née, où elle s'est maintenue, vous verrez partout l'unique volonté d'un maître : la Prusse, la Saxe sont restées sous la monarchie absolue; le Danemark était devenu un despotisme légal.

« Le protestantisme échoua dans les pays républicains; il ne pénétra point dans la monarchie élective et républicaine de Pologne; il ne put envahir Gênes; à peine obtint-il à Venise et à Ferrare une petite église clandestine qui mourut : les arts et le beau soleil du Midi lui étaient mortels.

« En Suisse, il ne réussit que dans les cantons aristocratiques, analogues à sa nature, et encore avec une grande effusion de sang. Les cantons populaires ou démocratiques, Schwitz, Uri et Underwald, berceau de la liberté helvétique, le repoussèrent.

« En Angleterre, il n'a point été le véhicule de la constitution, formée bien avant le seizième siècle, dans le giron de la foi catholique. Quand la Grande-Bretagne se sépara de la cour de Rome, le parlement avait déjà jugé et déposé des rois; les trois pouvoirs étaient distincts; l'impôt et l'armée ne se levaient que du consentement des communes et des lords; la monarchie représentative était trouvée et marchait. »

On comprend quel auxiliaire puissant nous trouvons dans ces passages, où tant de grandes vérités historiques sont si noblement dites, et pourquoi nous les avons cités textuellement. Nous devons en conclure, en faveur du théâtre français, cette vérité non moins importante, qu'il continue l'œuvre de l'Église, la prédication catholique. Ainsi, nous le voyons, en Angleterre le théâtre ne saurait avoir une fonction, quand la religion paralyse ses efforts et contrarie ses effets. La religion seule fait naître ce besoin d'excentricité qui donne au théâtre, par l'imagination et les arts, un caractère de nationalité propre à agir sur les nations étrangères et à inspirer l'espoir d'un but terrestre, d'un mieux-être moral et matériel. Le théâtre ne saurait affirmer ce que la

religion nie à tout moment avec son droit d'intervention dans toutes les actions civiles des citoyens. Pourquoi, en France, le théâtre eut-il une si grande autorité politique? C'est que Bossuet et Molière vont au même but par des chemins différents; c'est parce qu'ils font régner la même idée par la force d'un génie qui prend sa source à la même mamelle. Pourquoi, en Angleterre, le théâtre n'exerce-t-il aucune influence sur la société? C'est qu'il est en contradiction avec l'esprit du protestantisme; Shakspeare et le banc des évêques ne veulent pas la même chose, ne concourent pas au même but. Et pourquoi Shakspeare lui-même, malgré son génie, est-il resté étranger au mouvement des autres peuples? C'est parce qu'on peut douter, avec M. de Chateaubriand, *s'il était quelque chose.* En effet, on n'impressionne vivement qu'à la condition de bien savoir ce qu'on veut, et de le faire bien savoir à tout le monde. Le *s'il était quelque chose* de M. de Chateaubriand caractérise à merveille Shakspeare et son époque. Les préfaces de Molière comme celles de Beaumarchais ne sont-elles pas d'excellents prônes?

Il faut donc voir dans l'égoïsme de la réformation le principe de l'indifférence si longtemps ressentie pour le théâtre anglais; le contraste offert par M. de Chateaubriand, entre le prêtre catholique et le pasteur protestant, peut s'appliquer au théâtre français et au théâtre anglais. *Le patriarche de l'incrédulité*, Voltaire, n'a-t-il pas étudié en Angleterre le moyen

qui devait lui donner la puissance religieuse qu'il niait dans l'Église? Mais quel fruit a-t-il retiré de cette étude spéciale? Qu'a-t-il vu dans le théâtre d'outre-mer? Une forme dont il se sert pour élargir la voie dans laquelle marche le nôtre. Shakspeare a-t-il échappé au rire de Voltaire, lorsque après l'avoir loué avec admiration, il comprit que tous ne pouvaient comme lui séparer l'alliage de l'or, et se repentit d'avoir *ouvert la porte à la médiocrité, déifié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel.* Voltaire ignorait-il rien de ce qui intéressait l'esprit, lui qui fut l'âme de son temps? lui qui régnait à Berlin, qui dédiait *Mahomet* au pape, qui écrivait avec la même plume l'*Essai sur les mœurs*, et tant de contes si plaisamment philosophiques? M. de Chateaubriand fait une exception au sujet de Rousseau et de madame de Staël; mais quelle langue écrivaient-ils? celle de Corneille, de Molière et de Voltaire, celle qui avait produit tant de savants, tant d'orateurs et tant de philosophes! Le mot du ministre de Napoléon qui proscrivait le livre de *l'Allemagne*, est donc plus sérieux qu'on ne le crut dans le temps; cet ouvrage *n'était pas français*, non par l'expression, mais par l'esprit et par le but. Madame de Staël voulait nous faire connaître ce que nos armées ne voyaient pas en parcourant l'Allemagne; mais son effort ne devait rien changer. L'indifférence des Français pour les étrangers est la révélation instinctive de leur génie national.

A la rigueur nous pourrions nous borner à ce qu'on vient de lire relativement au théâtre anglais, en ajoutant toutefois ce que Voltaire disait de Shakspeare : « Le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais. Il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ces farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies*, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès.» Cependant on a tant parlé de Shakspeare, on a tant écrit sur lui, tant fait d'*études* sur son théâtre, que nous ne saurions nous dispenser d'émettre une opinion à cet égard; et entre tant d'opinions diverses, notre embarras est de choisir. Mais puisque nous avons déjà cité M. de Chateaubriand, appuyons-nous encore de l'autorité de son nom.

« Irons-nous plus loin dans notre engouement que nos voisins eux-mêmes? dit-il. En théorie, admirarateurs sans réserve de Shakspeare, leur zèle en pratique est beaucoup plus circonspect : pourquoi ne jouent-ils pas tout entier l'œuvre du dieu? Par quelle audace ont-ils resserré, rogné, altéré, transposé des scènes d'*Hamlet*, de *Macbeth*, d'*Othello*, du *Marchand de Venise*, de *Richard III*, etc.? Pourquoi ces sacriléges ont-ils été commis par les hommes les plus éclairés des trois royaumes? Dryden assure que la *langue de Shakspeare est hors d'usage*, et il repétrit avec Davenant les ouvrages de Shakspeare. Shaftesbury déclare que le style du vieux ménestrel est *grossier et barbare, ses tournures et son esprit tout*

à fait passés de mode. Pope remarque qu'il a écrit *pour la populace,* sans songer à plaire à *des esprits d'une meilleure sorte; qu'il présente à la critique le sujet le plus agréable et le plus dégoûtant.* Tate s'était approprié *le roi Lear,* alors si complétement oublié qu'on ne s'aperçut pas du plagiat. Rowe, dans sa Vie de Shakspeare, prononce aussi bien des blasphèmes. Sherlock a osé dire qu'*il n'y a rien de médiocre dans Shakspeare;* que tout ce qu'il a écrit est excellent ou détestable; que jamais il ne suivit ni même ne conçut un plan, mais qu'il fait souvent fort bien une scène. Lansdown a poussé l'impiété jusqu'à refaire *le Marchand de Venise.* Prenons bien garde à d'innocentes méprises : quand nous nous pâmons à telle scène du dénoûment de *Roméo et Juliette,* nous croyons brûler d'un pur amour pour Shakspeare, et nos ardents hommages s'adressent à Garrick. Comme le jeune Diafoirus, nous nous trompons de caresses, de personnes et de compliments : — « Madame, c'est avec justice que le ciel vous a con- « cédé le nom de belle-mère. — Ce n'est pas ma « femme, monsieur, c'est ma fille à qui vous parlez. « — Où donc est-elle? Elle va venir. — Attendrai-je, « mon père, qu'elle soit venue? »

« Écoutons Johnson, le grand admirateur de Shakspeare, le restaurateur de sa gloire : « Shakspeare « avec ses qualités a des défauts, et des défauts ca- « pables d'obscurcir et d'engourdir tout autre mérite « que le sien... Les effusions de la passion, quand

« la force de la passion les fait sortir de son génie, « sont, pour la plupart, frappantes et énergiques ; « mais lorsqu'il sollicite son invention et qu'il tend « ses facultés, le fruit de cet enfantement laborieux « est l'enflure, la bassesse, l'ennui et l'obscurité. » — Sommes-nous meilleurs juges d'un auteur anglais que le célèbre critique Johnson? Et néanmoins si nous venions dire maintenant en France des choses aussi crues, ne serions-nous pas lapidés, et le malin Aristarque n'aurait-il pas raison quand il soupçonne certains enthousiastes de caresser leurs propres difformités sur les bosses de Shakspeare ? »

Les défauts de Shakspeare tiennent à son siècle, et M. de Chateaubriand persuade à cet égard. « Du temps de Shakspeare, poursuit-il, de jeunes garçons remplissaient encore les rôles de femmes ; les acteurs ne se distinguaient des spectateurs que par les plumes dont ils ornaient leurs chapeaux et les nœuds de rubans qu'ils portaient sur leurs souliers. Point de musique dans les entr'actes. Les pièces se jouaient souvent dans la cour des auberges : les fenêtres de la maison donnant sur cette cour, servaient de loges. Lorsqu'on représentait une tragédie à Londres, la salle était tendue de noir, comme la nef d'une église pour un enterrement.

« Quant aux moyens d'illusion, Shakspeare les rappelle en s'en moquant, dans *le Songe d'une nuit d'été :* un homme enduit de plâtre figurait la muraille interposée entre Pyrame et Thisbé, et l'écarte-

ment des doigts de cet homme, la crevasse formée dans cette muraille. Un comparse avec une lanterne, un buisson et un chien, signifiaient le clair de la lune. La scène, sans changer, était supposée tantôt un jardin rempli de fleurs, tantôt uu rocher contre lequel se brisait un vaisseau, tantôt un champ de bataille où quatre matamores désignaient deux armées. Pour attirail dramatique, dans l'inventaire d'une troupe de comédiens, on trouve un dragon, une roue pour le siége de Londres, un grand cheval avec ses jambes, des membres de Mores, quatre têtes de Turcs, une bouche de fer, chargée apparemment de prononcer les accents les plus doux du poëte. On avait aussi de *fausses peaux* à l'usage des personnages qu'on écorchait vifs sur la scène, comme le juge prévaricateur dans *Cambyse*. Un pareil spectacle ferait aujourd'hui courir tout Paris.

« A l'époque de Shakspeare, des *gentlemen* se tenaient sur le théâtre, ayant pour siéges les planches mêmes, ou un tabouret dont ils payaient le prix. Le parterre, debout et pressé, roulait dans un trou noir et poudreux : c'étaient deux camps hostiles en présence. Le parterre accueillait les *gentlemen* avec des huées, leur jetait de la boue et leur crachait au nez, en criant, « *A bas les sots!* » Ces gentlemen ripostaient par les épithètes de *stinkards* et d'animaux. Les *stinkards* mangeaient des pommes et buvaient de la bière; les gentlemen jouaient aux cartes, et fumaient le tabac nouvellement introduit. Le bel air

était de déchirer les cartes comme si l'on avait fait quelque grande perte, d'en jeter avec colère les débris sur l'avant-scène, de rire, de parler haut, de tourner le dos aux acteurs. Ainsi furent accueillies et respectées, à leur apparition, les tragédies du grand maître : John Bull lançait des trognons de pommes à la divinité dont il encense aujourd'hui les images. L'insulte de la fortune fit de Shakspeare et de Molière deux comédiens, afin de donner pour quelques oboles, au dernier des misérables, le droit d'outrager à la fois des chefs-d'œuvre et deux grands hommes.

« Shakspeare a retrouvé l'art dramatique ; Molière l'a porté à sa perfection : semblables à deux philosophes anciens, ils s'étaient partagé l'empire des ris et des larmes, et tous les deux se consolaient peut-être des injustices du sort, l'un, en peignant les travers, l'autre, les douleurs des hommes. — Shakspeare est donc encore admirable en raison des obstacles qu'il lui fallut surmonter. — Le caractère dominant du fondateur du théâtre anglais se forme de la nationalité, de l'éloquence, des observations, des pensées, des maximes tirées de la connaissance du cœur humain, et applicables aux diverses conditions de l'homme ; il se forme surtout de l'abondance de la vie. »

Nous voilà bien fermement convaincus que Shakspeare est un génie : M. de Chateaubriand n'est pas un homme dont l'opinion puisse être dédaignée.

Comment se fait-il donc que ce génie a été si longtemps méconnu? comment n'a-t-il pas donné au théâtre anglais cette importance sociale que Molière a su imprimer au nôtre? M. de Chateaubriand nous l'apprend lui-même : *Le caractère dominant du fondateur du théâtre anglais se forme de la nationalité*, et cette nationalité, déchue de sa puissance catholique, ne doit plus se manifester parmi les nations que par l'égoïsme de sa politique et de ses intérêts commerciaux. D'ailleurs, la manière de composer de Shakspeare a corrompu le goût, M. de Chateaubriand le soutient : écrire est un art, M. de Chateaubriand le prouve. « Cet art a des genres, dit-il; chaque genre a des règles. Les genres et les règles ne sont point arbitraires; ils sont nés de la même nature : l'art a seulement séparé ce que la nature a confondu; il a choisi les plus beaux traits sans s'écarter de la ressemblance du modèle. La perfection ne detruit pas la vérité. — Cet amour du laid qui nous a saisis, cette horreur de l'idéal, cette passion pour les bancroches, les culs-de-jatte, les borgnes, les moricauds, les édentés; cette tendresse pour les verrues, les rides, les escarres, les formes triviales, sales, communes, sont une dépravation de l'esprit; elle ne nous est pas donnée par cette nature dont on parle tant. — Arrière donc cette école *animalisée* et *matérialisée* qui nous mènerait, dans l'effigie de l'objet, à préférer notre visage, moulé avec tous ses défauts par une machine, à notre res-

semblance produite par le pinceau de Raphaël! »

Mais à qui devons-nous cette école, sinon à l'imitation du théâtre anglais? Par là s'expliquent « l'outré de la scène moderne, le *fac-simile* de tous les crimes, l'apparition des gibets et des bourreaux, la présence des assassinats, des viols, des incestes, la fantasmagorie des cimetières, des souterrains et des vieux châteaux, » plus que l'insuffisance de la tragédie classique, avec ses unités et ses décorations immobiles. Le théâtre anglais et Shakspeare lui-même ne pouvant rien nous offrir de vrai et de sublime que nous n'eussions déjà par Corneille et Molière, à des degrés plus élevés, le besoin de changement nous a fait imiter des formes; et nous avons cru voir l'action dans le désordonné, le naturel dans le laid, l'énergie dans le brutal, et l'intérêt dans la confusion. Rien ne nous est donc plus applicable que ces paroles de M. de Chateaubriand : « Avant et après la civilisation, lorsqu'on n'a pas ou qu'on n'a plus le goût des jouissances intellectuelles, on cherche la représentation des objets sensibles. Les peuples commencent et finissent par des gladiateurs et des marionnettes; les enfants et les vieillards sont puérils et cruels. »

L'imitation du théâtre anglais, dans l'école dite *romantique*, loin d'être un progrès, tendrait à nous faire rétrograder au delà du seizième siècle; car Corneille venait au monde quand Shakspeare et Lope de Véga le quittaient; Corneille a grandi et

s'est posé sur le sol français comme la statue du dieu Terme, qui ne permet pas de reculer. La France en est-elle venue, au point de vue de l'intelligence, à se replier sur elle-même, à tourner dans un cercle, à ne s'éprendre que pour des formes, alors que ses œuvres dramatiques, toutes nulles qu'elles soient, font encore, par un reste de goût et de mesure, l'admiration du reste de l'Europe? On ne représente guère de pièces nouvelles, en Angleterre, qu'elles ne soient traduites ou imitées du français. Il faut donc que nos auteurs dramatiques aient l'imagination bien épuisée, pour recourir au *Fazio* de Milman, ainsi qu'on l'a fait récemment. Heureusement le public parisien repousse maintenant toute nouvelle tentative entreprise dans le but de détourner plus longtemps le théâtre de sa fonction.

Avant de passer au théâtre espagnol et au théâtre allemand, qu'on nous permette une citation qui n'est pas sans intérêt, et qui se rattache d'ailleurs à notre sujet :

La haute réputation du théâtre français, nous le répétons, n'est pas due à sa forme, car chaque pays peut désirer plus, sinon mieux, pour répondre à un goût particulier; mais cette suprématie s'explique par le but philosophique et par le rôle de la France parmi les nations. Sans doute le génie individuel d'un peuple se manifeste par une manière locale et spéciale dont on peut tirer d'heureux résultats, quant à la moralisation ou à l'amu-

sement d'une fraction de la grande famille humaine, mais l'influence ne s'en fera pas sentir hors du district. Celle du théâtre français, au contraire, doit être universelle, et c'est par la conviction où nous sommes à cet égard, que nous nous montrons sévère ; car il ne s'agit de rien moins que de soutenir notre gloire morale et de contribuer à l'éducation du genre humain. A l'exception de quelques noms anglais, espagnols, et allemands, qui protégent des beautés poétiques locales et spéciales, qui sait rien du théâtre des autres peuples? Cependant tous en possèdent un. Qui sait, par exemple, si les Hollandais ont eu des poëtes dramatiques? Nous croyons donc devoir emprunter à Louis Riccoboni ce qu'il écrivait en 1738 au sujet du théâtre flamand et hollandais ; ce fragment, qui forme l'histoire de cette nationalité, nous a semblé curieux à faire connaître, en ce sens qu'il répond pour toutes les autres individualités européennes.

« Le théâtre flamand et le théâtre hollandais ne doivent être regardés que comme un seul et même théâtre, puisque c'est un même idiome ; car le langage flamand n'étant que le langage hollandais corrompu par la proximité des Wallons et des Picards, ceux qui ont écrit en Flandre se sont servis de l'idiome hollandais comme le plus noble, le plus énergique, et qui approche le plus de la langue mère qui est l'allemand. Le théâtre flamand a été le seul nommé, pendant que les deux nations étaient sous la domi-

nation du même maître, et que les souverains ont fait leur résidence en Flandre; mais depuis le démembrement des Provinces-Unies, il faut en parler séparément.

« C'est par les représentations des mystères que le théâtre a commencé en Flandre, comme les autres ont fait; avec cette différence cependant qu'à mesure que la nation française s'est polie, elle a aperçu l'indécence que lui cachait la simplicité de ces premières représentations, et qu'ils ont fait place peu à peu à des spectacles mieux entendus et plus réguliers; mais la Flandre n'a pas eu le même avantage; car les spectacles du théâtre ayant cessé dans le pays, la simplicité dénuée de délicatesse et de connaissance s'y est conservée dans ses premiers droits. Je serais tenté même de croire que les Flamands, aussi bien que les Hollandais, ont pris pour modèle le théâtre anglais plutôt que le français dans leurs commencements, puisqu'ils en ont suivi la méthode, et qu'ils n'ont adopté le théâtre français que depuis Corneille.

« Dans le temps que le théâtre flamand (à l'exemple des autres nations) aurait pu se perfectionner, leurs souverains transportèrent ailleurs leur résidence; et depuis ce temps-là on peut dire qu'il cessa entièrement. Il y a longtemps qu'ils n'ont plus de théâtre; et tout ce que l'on en conserve, c'est la représentation de la Passion dans la même simplicité et dans la même grossièreté qu'elle avait commencé,

et qui se représente en certains temps de l'année par des sociétés bourgeoises, qui jouent aussi quelquefois de mauvaises traductions des comédies françaises ; enfin l'on peut dire que depuis 1566, du temps des guerres civiles, le théâtre flamand ne subsiste plus. Il n'en est pas de même en Hollande où on l'a cultivé, et ce n'est que de leur théâtre dont je parlerai dorénavant.

« Le théâtre hollandais a pris son origine de ce qu'on appelle dans le pays *Redenrijkers Kameren*, chambre ou assemblée de rhéteurs ou poëtes, que l'on compare aux premiers *troubadours* de Provence, comme nous en parlerons plus au long dans la description du théâtre germanique. Ces *chambres* tiraient leur origine du génie poéti-naturel à la nation (jusque-là même que leurs plus anciennes chroniques sont en vers) et de la passion du peuple pour le spectacle.

« Ces chambres étaient aussi communes en Brabant : il y en avait quatorze à Anvers ; celle de la *Giroflée* et celle de la *Branche d'olivier* étaient les plus distinguées : il y en avait dix-neuf à Gand ; il y en avait en Hollande dans presque toutes les villes, comme Haerlem, Gouda, Schiedam, Alkmaar, Leyde, Vlaardingen, Rotterdam, etc. Ce n'est pas seulement dans les villes qu'on avait cet usage, mais dans plusieurs villages aussi ; l'an 1708 il y en avait encore une dans le village de *Voorschoote* près de Leyde, et une autre dans le village de *Loosduy-*

nem près de la Haye : actuellement il y a une de ces *chambres* dans le gros village de *Wassenaar* près de Leyde.

« Les membres de ces *chambres* étaient les beaux esprits du lieu, à qui on avait recours pour des épithalames, pour des élégies, pour des éloges ou compliments, lorsque quelqu'un entrait en charge, comme nous avons dit. Les mêmes composaient des pièces de théâtre, qu'ils jouaient ordinairement en *chambre;* aussi sont-elles intitulées *Kamerspel* (jeu de chambre), mais surtout à la campagne en temps de *Kermès* (foires), en public sur des tréteaux. Rarement y avait-il des femmes, c'étaient des hommes qui en prenaient les habits. Souvent ces *Redenrijkers* (poëtes) d'un village allaient jouer leurs pièces à la foire d'un autre village, qui à son tour lui rendait la pareille; ou les chambres se transportaient en corps pour assister dans une autre ville ou village à quelques fêtes ou représentations; ce qui se faisait avec cérémonies, à peu près telles que celles qu'on observe en France, lorsque les chevaliers de l'arquebuse d'une ville vont tirer pour le prix dans une autre ville; et quelquefois il y avait des chambres qui allaient de même jouer d'une ville dans une autre pour y disputer le prix de bel esprit; et après la pièce les beaux esprits de la chambre récitaient ou des impromptus, ou quelques madrigaux, sonnets, etc. Telle est l'origine du théâtre hollandais, dont il serait difficile de fixer l'époque, puisque ce

génie poétique et cette passion pour les spectacles, pour la danse, pour les chansons, sont aussi anciens que la nation même ; cependant il y a apparence que les chambres étaient établies dès avant que la maison de Bourgogne régnât dans le pays.

« La plus ancienne pièce du théâtre hollandais est *de Spiegel der Minne* (le Miroir de l'amour) par *Colin Van Ryssele*, imprimé à Haerlem en 1561, *in*-8°. Dans les anciennes tragédies on représentait sur le théâtre l'action telle qu'elle s'était passée : c'est ainsi que dans *Egmont et Hoorn* on coupe la tête à ces deux comtes sur le théâtre : dans une autre pièce le héros se poignarde, et tombe mort après avoir inondé la scène de tout le sang que contient une vessie qu'il cache sous son aisselle : dans *Aman* on le pend ; et *Mardochée* fait le tour du théâtre monté sur une rosse : dans *Tamerlan* ce prince paraissait à cheval avec *Bajazet :* enfin dans la mort de *Conradin*, roi de Naples, un exempt va le tirer du cachot pour le mener à l'échafaud, où il est accompagné par deux prêtres, l'un en habit d'évêque, et l'autre habillé en cardinal.

« Une autre singularité de l'ancien théâtre est ce qu'on nomme *Vertoning* (représentation) : on baisse le rideau au milieu d'un acte, et on dispose les acteurs sur le théâtre, de manière qu'ils représentent comme à la façon des pantomimes quelque action principale du sujet. C'est ainsi que dans *Gysbrecht van Amstel*, on lève le rideau, et le théâtre repré-

sente les soldats d'*Egmont*, ennemi de *Gysbrecht*, qui saccagent un couvent de religieuses, où chaque soldat en a une qu'il traite comme il veut : l'abbesse est étendue au milieu du théâtre tenant sur ses genoux le vénérable *Goswin*, évêque exilé d'Utrecht, massacré dans ses habits pontificaux, la mitre en tête et la crosse à la main. A la fin du *Siége de Leyde* il y a huit ou dix emblèmes vivants pour représenter le poids de la domination des Espagnols, la valeur des Hollandais, la religion triomphante, les arts rétablis, etc. Il y a sur la scène plus de trois cents personnes, et une actrice, la baguette à la main, les explique aux spectateurs, qui en sont stupéfaits ; on peut dire, à la vérité, que cela fait un beau spectacle.

« Les spectateurs hollandais, outre les massacres et le sang, ont adopté et goûté aussi l'extraordinaire et le merveilleux : par exemple, on représente une tragédie où l'on voit une princesse qui a devant elle sur un bassin la tête coupée de son amant : elle se met à écrire, et adresse la parole à la tête qui lui répond. Dans une autre tragédie, *Circé*, voulant perdre le confident d'*Ulysse* dont elle est mécontente, ordonne qu'on lui fasse son procès : le coupable est amené devant le tribunal que *Circé* a fait convoquer pour cela : le lion en est le président, le singe le greffier ; le loup, le renard et d'autres animaux sont les conseillers, et l'ours en est le bourreau. On condamne le confident d'Ulysse, on le

pend sur-le-champ, sans le faire sortir de la scène : après l'exécution, tous les membres du pendu tombent pièce à pièce dans un puits qui est au-dessous de la potence. *Ulysse* entre sur le théâtre, s'en plaint à *Circé*, qui, touchée du chagrin qu'il en a, fait sortir du puits le pendu tout vivant et entier comme il était auparavant. Ils sont surprenants pour les machines et pour les vols; lorsqu'un homme doit voler, il descend une corde avec un étrier au bout, l'acteur met un pied dedans, prend la corde avec une main, et le vol part de la hauteur du théâtre.

« Présentement, le théâtre devient de jour en jour plus exact; on en a banni toutes ces anciennes pièces, à l'exception de quelques-unes, qui sont comme consacrées par un long usage : par exemple, *le Siége de Leyde* se représente tous les ans le 3 octobre, et *Gysbrecht van Amstel*, la veille de Noël; et chacune de ces pièces se joue tous les ans cinq ou six fois de suite pour satisfaire à l'avide curiosité des paysans, du petit bourgeois, des vieilles gens, des domestiques et des enfants.

« Depuis 1561, qui est l'époque de la plus ancienne comédie que l'on trouve, jusqu'à 1638, la nation compte quarante poëtes. Celui qui a le premier écrit avec quelque régularité pour le théâtre, est *Pier Corneille Hooft*, fils d'un bourgmestre d'Amsterdam, savant distingué, à qui on a donné le surnom de *Tacite hollandais*, auteur d'une histoire

de la république, et de l'histoire de Henri IV, qui fut si goûtée alors, que Louis XIII l'anoblit, et lui donna l'ordre de Saint-Michel. *Pier Corneille Hooft* avait des talents pour la poésie, il était membre de la chambre des rhéteurs d'Amsterdam : son historien *Brandt* remarque qu'il améliora beaucoup cette chambre, et que s'étant livré à la poésie avant d'écrire l'histoire, il composa plusieurs pièces assez régulières pour ce temps-là. On a de lui quatre tragédies et trois comédies. La première, qui est *Achille et Polyxène*, est de 1620 ; ainsi il a précédé de plus de quinze années le fameux *Vondel*, dont nous allons parler.

« *Vondel*, surnommé le *Virgile* et le *Senèque hollandais*, a commencé à travailler pour le théâtre en 1636, qu'il donna la tragi-comédie intitulée *Pascha*. On a imprimé son théâtre en deux volumes in-4°, qui contient trente tragédies : le premier en contient seize sacrées, et le second, quatorze profanes, dont cinq ont été corrigées depuis 1700 dans le goût du théâtre d'aujourd'hui. Le *Palamède* de *Vondel* passe pour un chef-d'œuvre ; c'est une pièce allégorique qui renferme une satire du stathoudérat du prince *Maurice*, et un éloge de *Barnevelt* que ce prince a conduit sur l'échafaud, quoiqu'il lui fût redevable de toutes ses dignités.

« Avant le règne de Louis XIV, on trouve dans le théâtre hollandais peu de pièces imitées des étrangers, si l'on n'en excepte quelques-unes tirées de

l'espagnol : encore leur sont-elles venues du Brabant; mais depuis ils ont goûté Corneille, Racine, et les autres tragiques qui se sont signalés : ils ont traduit leurs bonnes pièces avec toute l'énergie dont la langue hollandaise est susceptible; en sorte que l'on dit constamment dans le pays, qu'ils ont plusieurs pièces de ces auteurs qui valent les originaux; quelques-unes même qui l'emportent, car leur langue, à ce qu'ils prétendent, est infiniment plus expressive dans le sérieux et le tragique que la langue française; on prétend qu'un mot hollandais a, en ce genre, plus de force qu'une période française; c'est de quoi je ne puis pas juger, ignorant entièrement cette langue.

« Leurs pièces de théâtre sont toujours en vers, et ils y suivent les mêmes règles qu'en France; rarement on écrit en vers libres. Les tragédies sont toujours en cinq actes, et quelquefois en trois. A l'égard de la rime, c'est, je pense, la disposition de leur langue qui les porte à aimer si fort la versification; car les rimes y sont parfaites. Leurs vers riment comme les italiens, toujours par les deux dernières syllabes : cela rend une harmonie si juste et si sonore, comme tous ceux qui sont à la portée de sentir la poésie italienne en peuvent faire foi, que, par la même raison, on ne peut s'empêcher d'être affecté pour les rimes hollandaises.

« Cependant, malgré ces avantages de la rime dans la langue hollandaise, je m'imagine qu'il s'y

trouve un inconvénient : avant que d'expliquer ma pensée, je veux me rappeler la critique qu'un auteur français fit à propos de la langue italienne, parce qu'elle me paraît de la même nature de la remarque que j'ai faite sur la langue hollandaise. Le critique français avança que le plus grand nombre des mots italiens finissent en *a*, ou en *o*, et il dit que cette monotonie perpétuelle rendait cette langue très-défectueuse ; les Italiens qui l'ont réfuté, lui ont fait sentir que pour peu qu'il eût parlé la langue italienne, il n'aurait pas avancé une pareille observation, mais que n'en ayant jugé que par les yeux, il est aisément tombé dans l'erreur. Il pourrait fort bien m'en arriver autant, malgré toutes les précautions que j'ai prises.

« Les poëtes hollandais ont imité le vers alexandrin en toutes ses parties, et je crois que leur langue ne devait pas suivre la qualité des rimes masculines et féminines de la poésie française ; il me semble que la rime féminine hollandaise pèche sur l'article de la monotonie : elle termine toujours dans la syllabe *ĕn*, et ce son perpétuel de deux vers en deux vers me paraît très-incommode. Je sais bien que la prononciation peut diversifier en quelque façon le son de cette syllabe *ĕn*, suivant qu'elle sera précédée d'une longue, ou d'une brève, ou d'une double voyelle, etc. ; mais cela ne me persuade pas que l'inconvénient de la monotonie ne s'y rencontre toujours. Je n'entends pas la langue hollandaise ; mais

après en avoir jugé par les yeux et par réflexion, j'ai voulu en juger aussi par mes oreilles : je me suis fait prononcer par un Hollandais des mots choisis de rimes féminines, et j'ai senti que la syllabe *ën* sonne toujours à l'oreille malgré le son différent que porte chaque mot; qu'elle ne change jamais de son, et qu'elle se prononce toujours : on m'assure que dans le discours familier elle est quelquefois muette, ou du moins adoucie, mais que sur le théâtre, et dans la chaire, on la prononce toujours avec force.

« Je fais une autre réflexion : les Français ont été forcés à établir les deux rimes qu'on a nommées masculines et féminines, par la disposition de leur langue, dont la moitié des mots termine en un *e* muet; et je conçois que la langue hollandaise s'est trouvée peut-être dans la même nécessité, ayant aussi la moitié de leurs mots qui ont leur terminaison en *ën*. Mais je remarque l'avantage que la langue française a sur la langue hollandaise : dans l'une, on ne s'aperçoit que très-rarement que leurs rimes féminines terminent toutes en *e*, et dans l'autre, on entend clairement qu'elles terminent toutes en *ën*. En effet, *image*, *jalousie*, *chimère*, *sacrifice*, *perfide*, *adore*, *colère*, etc., et un nombre infini de tant de mots de rimes féminines françaises, on ne s'aperçoit point qu'elles terminent en *e*, et ont un son différent. Mais, dans la langue hollandaise, les mots *leden*, *voren*, *tirannen*, *wonden*, *gebroken*, *zoonen*, *barbaren*, et tous les autres de leurs rimes féminines,

la syllabe *èn* sonne toujours, et par conséquent la monotonie y est inévitable. J'ai eu la curiosité d'examiner sur cet article la tragédie hollandaise de la *Mort du prince d'Orange*, qui est une des meilleures de leur théâtre : le premier acte est de huit cents vers, desquels il y en a quatre cents de rimes féminines : de celles-ci, il y en a trois cent quatre-vingts qui terminent dans la syllabe *èn*, et vingt qui ont une terminaison différente, et cela me confirme que la disposition de leur langue n'est pas heureuse sur l'article des rimes féminines qu'ils ont adoptées, dont peut-être ils ne pouvaient pas faire autrement, mais qui ne laisse pas d'être un inconvénient remarquable.

« Présentement le théâtre devient de jour en jour plus exact : on en a banni toutes ces anciennes pièces, on n'y donne guère que du nouveau, qui met le théâtre dans un goût tout français. Ordinairement on joue une tragédie ou une comédie en cinq actes, suivie d'une petite pièce qu'ils appellent *Klugspellen;* ils en ont plusieurs traduites de Dancourt, de le Grand et des autres auteurs français ; mais celles qui sont dans le goût naturel du pays l'emportent infiniment sur ces pièces étrangères : outre que les acteurs ignorent le jeu des pièces françaises, ce qui rend ces traductions très-froides. Mais ils font des merveilles dans le tragique, qu'ils récitent noblement et naturellement, les Hollandais étant généralement contraires à la déclamation tragique du théâtre français,

qu'ils regardent comme un chant éloigné de la nature.

« Les théâtres d'Amsterdam, de la Haye et de Leyde ont eu de bons acteurs; mais il y a peu d'excellentes actrices, telles que mesdemoiselles Benjamine, etc. On dit qu'ils auraient encore de meilleurs acteurs ou actrices s'ils étaient payés comme en France; car il y a des particuliers en grand nombre qui ont le don du théâtre, mémoire, goût, prestance et belle déclamation : mais les meilleurs sujets n'ont pas au delà de six cents florins par an; en sorte que, ne pouvant vivre du théâtre seul, ils ont tous des métiers. Punt est habile graveur, Duym est libraire, etc. Outre cela, leurs actrices doivent être sages, parce qu'étant presque tous bourgeois et bourgeoises, ils auraient honte de paraître sur la scène avec une actrice dont la vertu pourrait être soupçonnée. C'est ainsi que les directeurs de leurs théâtres, qui sont huit personnes de distinction, ont été obligés de renvoyer leur meilleure actrice, parce qu'un accident qui lui était arrivé empêchait ses camarades de jouer avec elle : cependant avec le temps elle est rentrée.

« Les salles sont un demi-ovale, dont le bord du théâtre fait le petit diamètre : près du théâtre est l'orchestre, consistant tout au plus en deux bancs de musiciens; ensuite un espace des deux tiers forme ce qu'on appelle *bac*, qui est un parterre avec des bancs garnis de coussins ou de tapis; l'autre tiers, qui est un peu plus élevé d'environ deux à

trois pieds, est une place où l'on se tient debout : il règne tout autour de la salle un rang de loges, qui sont plus hautes que le rez du théâtre d'environ cinq à six pieds ; à Amsterdam il y a un second rang de loges en forme d'amphithéâtre.

« On paye au parterre vingt sous ; aux loges trente sous ; aux places debout six sous ; à l'amphithéâtre, en haut, où l'on est assis, dix sous. Le revenu du théâtre, acteurs payés et dépenses faites, est consacré à l'entretien de deux hôpitaux, qui ont quelquefois vingt à vingt-cinq mille florins par an. Dans les autres villes le spectacle est assez tranquille. Comme entre les actes on baisse le rideau pour moucher les chandelles, le petit peuple profite de ce temps pour boire, ayant soin de porter des provisions ; mais à Amsterdam, où le peuple est plus libre et plus hardi, l'amphithéâtre au-dessus des premières loges est fort incommode ; on y parle haut, on s'y appelle d'un bout à l'autre, on y casse des noisettes tant que le spectacle dure ; on y entend jeter des bouteilles, qui de çà, qui de là ; entre les actes, enfin, on y fait un charivari fort désagréable ; si les acteurs déplaisent à l'amphithéâtre, il est leur fléau, il leur donne des sobriquets, et leur crie tout haut de se retirer ou de se taire, etc. Les salles sont bien illuminées : outre quatre ou cinq lustres qui pendent du cintre sur le bord du théâtre, il y a ordinairement, entre les loges, des chandeliers à bras avec des lumières.

« On vante extrêmement le théâtre d'Amsterdam, et il est constant dans le pays que c'est un des plus beaux de toute l'Europe, ce que je n'ose assurer, ne l'ayant point vu; il est d'une grande étendue en long et en large. Les décorations en sont magnifiques; il y a une galerie du célèbre Lairesse, qui est un chef-d'œuvre, et un salon de Trost, qui est superbe.

« Il faut remarquer que le goût de la poésie n'a point diminué, quoique les *Redenrijkers-Kamers* ne subsistent plus : on leur a substitué des sociétés poétiques, distinguées chacune par une devise. On en compte dans Amsterdam jusqu'à trente, dont les deux plus anciennes ont pour devise, l'une, *In magnis voluisse sat est*, et l'autre, *Latet quoque utilitas;* ces deux sociétés ont produit vingt-quatre pièces depuis 1680 jusqu'à 1698; une autre, qui a pour devise, *Nil volentibus arduum*, en a donné vingt-six depuis 1704 jusqu'à 1717; celle qui a pour devise, *L'application fait fleurir les arts*, en a produit vingt-cinq depuis 1700 jusqu'à 1718; en sorte que le recueil des pièces de théâtre de ces sociétés monte à près de deux cents.

« Le catalogue des pièces du théâtre hollandais, imprimé en 1727, contient deux cent soixante-huit auteurs et trente sociétés, quatre cent quatre-vingt-dix-huit tragédies, trois cent soixante et onze comédies, soixante-seize tragi-comédies, vingt-trois pastorales, deux cent soixante et dix farces ou petites

pièces, et huit opéras; ce qui fait, en tout, mille deux cent quarante-six pièces de théâtre. Quant aux habits, ils ont suivi le goût des temps; à présent, c'est comme à Paris, sinon que les habits à la romaine sont avec des casques, ce qui est encore mieux que le chapeau; les pièces orientales sont en habit long à la turque, les autres en habit à la mode : le tout est magnifique, et les habits à la romaine sont brodés en or fin; le magasin fournit tout.

« Les principaux acteurs sont, à présent : M. *Duym*, qu'on appelle leur *Baron*, et *Punt*, leur *Quinault :* mesdemoiselles *Maze* et *de Bruym*, et de la jeunesse qui se forme sur les leçons du vieux *Bor*, qui deviendront, à ce qu'on espère, d'excellents acteurs. »

DU THÉATRE ESPAGNOL.

Sans doute le but d'activité des nations se manifeste aujourd'hui plus par la politique que par aucun autre moyen d'expression. Cependant le génie du peuple intervient sur l'esprit des cabinets à l'insu des gouvernants, et ce génie s'est révélé d'abord par la religion et par la littérature. Si l'on avait bien compris cette vérité, maintenant établie avec la force d'un préjugé, on eût moins écrit sur la littérature dramatique, et les opinions si divergentes pour ou contre le théâtre et les auteurs qui se sont illustrés par la scène, se fussent rencontrées dans un examen sérieux de l'influence des nations sur les autres nations. Au reste, le désaccord à cet égard est un effet providentiel : il est résulté de cette individualité de jugements, de ces différences d'appréciation, une analyse détaillée, une sorte d'antago-

nisme, toujours propres à l'éclaircissement des questions, et l'esprit humain en a profité, dans la constance de son travail, d'après la logique des faits, pour suivre la route droite qui lui est tracée par Dieu.

Nous avons donné l'histoire du théâtre hollandais, comme on ferait d'une citation d'Hérodote, pour montrer ce que fut une vie éteinte; nous avons emprunté à l'orthodoxie de M. de Chateaubriand les éloges qu'on ne peut refuser au père du théâtre anglais, mais nous avons vainement cherché dans des chefs-d'œuvre ce but philosophique et social qui les rend toujours jeunes dans l'existence des peuples, et nous n'y avons trouvé que des beautés détachées qui, faute d'être réglées par l'art sérieux, c'est-à-dire, par l'ordre dans les relations de l'intelligence et de la matière, qui, loin de soumettre l'esprit humain, ont au contraire secondé l'individualisation protestante de la société anglaise.

Maintenant, pour suivre un système de contre-épreuve propre à fournir des preuves en faveur du génie français, c'est avec les opinions d'un luthérien allemand que nous allons juger les productions dramatiques de l'Espagne restée dans les bandelettes de son catholicisme, comme une momie égyptienne de la race des Pharaons se conserve dans les siennes. Les admirations de Schlegel pour ce Shakspeare, dont on peut douter, en fait de croyance religieuse, *s'il était quelque chose*, et pour l'émule de Lope de

Véga, auteur des *Autos Sacramentales*, pour Calderon, excellent catholique, nous amèneront à conclure qu'il ne suffit pas, pour exercer une grande influence sur le monde, d'être ou de n'être pas de la religion catholique selon l'esprit de Rome, mais qu'il faut l'être d'après l'esprit de Dieu. Schlegel est le plus ardent détracteur de notre théâtre, et nous le rappelons, en citant de lui ce passage remarquable, en ce sens que nous ne saurions rien dire de mieux pour appuyer notre opinion, sur l'influence universelle du théâtre français : « Des préjugés enracinés chez une nation sont rarement accidentels, dit-il contre la France ; ils tiennent à une disposition d'esprit universelle, et dont les hommes les plus distingués ne sont pas eux-mêmes tout à fait exempts. Ces préjugés doivent alors être considérés non pas simplement comme causes, mais comme les résultats manifestes de principes cachés. Nous accordons volontiers que les lois prohibitives d'une critique fondée sur l'analyse ont borné le vol des tragiques français, mais il reste toujours douteux que, laissés à eux-mêmes, ils eussent conçu une théorie plus vaste et qu'ils l'eussent appliquée avec succès. On ne peut refuser à quelques-uns d'entre eux les plus rares talents et l'habileté la plus consommée ; si, placés dans des circonstances défavorables, ils ont atteint à des beautés d'un ordre supérieur, on doit les admirer à double titre ; et cependant nous sommes loin de convenir, en thèse générale, que la

difficulté vaincue soit une source de plaisir, et qu'un chef-d'œuvre doive encore être un tour de force. Ce n'est point à la gloire des auteurs que nous en voulons, c'est seulement la prétention qu'ont les Français de s'ériger en législateurs universels du bon goût, que nous avons désiré repousser avec une juste énergie. »

Nous doutons qu'on puisse écrire rien de plus allemand contre nous, et rien de plus en français en notre faveur. Oui, les sentiments que vous appelez *préjugés,* ne sont pas *accidentels* en France ; *la disposition est universelle* dans le noble but de contribuer à l'émancipation de l'espèce humaine, et *le principe caché, cause et résultat* alternativement, est toujours l'espoir du monde. Interrogeons les faits dans les deux derniers siècles, pour comprendre le rôle qu'à joué la France vis-à-vis des nations civilisées, au point de vue de la morale et de la politique; rendons-nous un compte bien exact de notre influence actuelle au même point de vue, et de celle qu'exercent l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne, et le débat sera jugé. Depuis vingt ans qu'on a fait connaître les chefs-d'œuvre étrangers, avons-nous vu que Shakspeare, Calderon, Schiller et tant d'autres aient détrôné Corneille, Molière et Racine ? Et, malgré la couardise de nos gouvernants, avons-nous cessé, dans les grandes questions diplomatiques, d'être comptés pour quelque chose? Quels que soient nos représentants auprès de M. de Nesselrode, au-

près de M. de Metternich, sur la Tamise, ou sur le Bosphore, le nom de la France est toujours à lui seul un argument sans réplique.

La littérature de cette nation dont Frédéric le Grand disait, *Si j'en étais le roi, il ne se tirerait pas un coup de canon en Europe sans ma permission*, doit être reine par son esprit indépendamment de ses formes. Malgré tout l'éclat dont on a environné les noms de Lope de Véga et de Calderon, nous connaissons l'Espagne moins par eux que par *la Cachucha*. L'Angleterre nous intéresse plus par Walter Scott, Byron, et surtout par O'Connel, que par Congrève et Shéridan; et l'Allemagne, malgré le kantisme et le mysticisme de ses sourdes agitations, nous paraît avoir plus besoin de nos *scribouillages*, en espérant la liberté, que nous n'attendons d'elle, pour l'avenir du monde, unité, force et raison.

« La foi à l'infaillibilité d'Aristote, continue Schlegel, et le respect pour l'autorité des anciens, régnèrent toujours avec plus d'empire. Cependant, l'inclination des auteurs les entraîna vers le théâtre espagnol, tant que l'art dramatique n'eut pas été développé en France au point d'oser prendre une marche indépendante. On ne se contentait pas d'imiter le genre des Espagnols, mais on empruntait d'eux leurs inventions les plus ingénieuses. C'est ce qu'on a vu du temps de Richelieu et même pendant une partie du siècle de Louis XIV. Racine est peut-être le premier poëte que n'ait pas atteint cette in-

fluence étrangère. Presque toutes les comédies de Corneille, ainsi que deux de ses tragédies les plus estimées, *le Cid* et *Don Sanche d'Aragon*, sont des pièces espagnoles refondues. La seule tragédie de Rotrou qui soit restée au théâtre, *Wenceslas*, est imitée de Francisco de Roxas. Une pièce de Molière qui n'a pas été représentée, *la Princesse d'Élide*, est tirée de Moreto. *Don Garcie de Navarre* est emprunté à un auteur espagnol inconnu. *Le Festin de Pierre* porte le masque de son origine, etc. » Soit. Mon Dieu! qu'est-ce que cela prouve? Qui connaît Moreto, Francisco de Roxas et tous les Espagnols auxquels nos auteurs ont emprunté? Et tout le monde sait le nom de Molière, tout le monde a lu ses deux plus mauvaises pièces, *Don Garcie* et *la Princesse d'Élide*. Molière disait, avec la conscience de sa supériorité, *Je prends mon bien partout où je le trouve*, et il avait pour habitude de tuer ceux qu'il volait.

« Si le genre espagnol a cessé d'être en faveur sur le théâtre français, poursuit Schlegel, c'est que d'abord il n'y est connu que par des copies souvent très-défigurées, et ensuite parce que rien n'est plus différent que le caractère des deux nations, et conséquemment que l'esprit de leur langue et de leur poésie. La langue française est l'interprète fidèle du raisonnement; elle est claire et méthodique : la langue espagnole, ainsi que nous l'apprend l'histoire, s'est enrichie des trésors de l'Orient; elle se plaît dans

les images hardies, dans les jeux fantastiques de l'esprit. Si donc, en conservant le fond des caractères et des situations, on prive les pièces espagnoles de tout le luxe de leur parure, de ces romances inspirées par une brillante imagination, de ces strophes rimées qui font l'effet de variations musicales, et si, en faisant passer le style par la filière uniforme du vers alexandrin, on soumet encore l'ordonnance générale aux règles d'Aristote, il n'y aura plus d'accord entre le sujet et la forme, et l'on renoncera au seul genre de vérité qui puisse exister encore dans le domaine de la fiction. » Tout ceci est parfaitement juste quand on écrit pour une nation qui se contente de la fiction et de la poésie sans but; mais ce n'était pas là ce qui devait suffire à la France; Schlegel le reconnait lui-même instinctivement en parlant de Corneille : « Le génie de Corneille avait des traits de ressemblance avec le génie espagnol, mais seulement du côté sérieux. On peut regarder ce poëte comme un Espagnol élevé sur les bords de la Seine. C'est bien dommage qu'après avoir composé *le Cid* il n'ait pas choisi des sujets où il pût développer les sentiments de loyauté et d'honneur chevaleresque qui remplissaient son âme; car ce sont ces mêmes sentiments qu'il a déguisés sous l'apparence du patriotisme sévère et de la politique ambitieuse qui ont régné successivement à Rome.

« En général, il a moins cherché à exciter la pitié ou la terreur que l'étonnement, par les situations

extraordinaires où il a placé ses personnages, ou l'admiration par le plus grand caractère qu'il leur a fait déployer. Il se platt même si fort à commander l'admiration, que lorsqu'il ne peut pas nous en inspirer pour les héros de la vertu, il veut nous forcer à en éprouver pour les héros du vice : tant il leur donne d'audace, de force d'âme, d'étendue d'esprit, tant il les élève au-dessus des faiblesses humaines ! Il va même souvent jusqu'à leur faire étaler une arrogance dont on ne voit pas le motif ; ils paraissent fiers de leur fierté. Souvent les grandes ressources qu'ils ont en eux-mêmes éloignent d'eux notre intérêt, soit qu'ils méritent ou non d'en inspirer. Corneille a fréquemment dépeint la lutte de la volonté contre les passions ; mais comme il aimait les idées générales, il n'a point présenté ce combat immédiatement, et il en a fait un choc entre des principes opposés. » Nous ne voyons encore dans ce passage qu'une apologie de Corneille et qu'une explication naturelle des causes de la supériorité du théâtre français. C'est en effet parce que nous nous éloignons des individualités trop étroites, que notre influence a été durable et générale. Au reste, et par une sorte de bizarrerie de la force des vérités, la plupart des accusations portées par Schlegel contre notre théâtre, sont les meilleurs raisonnements qu'on puisse faire valoir pour expliquer l'universalité de son influence morale. « De même que Corneille dans sa vieillesse a fait de grands politiques de tous ses per-

sonnages, Voltaire a travesti les siens en autant de philosophes qui prêchent ses opinions favorites. » Comment ne voit-on pas que Corneille et Voltaire n'ont été grands poëtes français qu'à cette condition? Mais Schlegel va plus loin pour révéler le secret de notre mérite, toujours en croyant nous accuser : « L'amour-propre national et le peu de connaissance des chefs-d'œuvre étrangers » — contradiction — « a pu faire mettre aux Français quelque exagération dans les louanges qu'ils ont données à leurs poëtes tragiques, mais il faut convenir que les éloges pompeux dont ils accablent Molière sont encore bien plus outrés. Voltaire l'appelle le père de la vraie comédie, et, pour la France, il se peut qu'il ait raison. Selon la Harpe, Molière et la comédie sont deux mots synonymes; il est le premier des moralistes, ses pièces sont l'école du monde. Chamfort l'appelle le plus aimable instituteur de l'humanité depuis Socrate; il prétend que Jules-César, qui nommait Térence un demi-Ménandre, aurait nommé Ménandre un demi-Molière : j'en doute.

« J'ai déjà montré quelle est en général la morale que l'on peut attendre de la comédie; c'est l'art de la vie, l'application de la science des mœurs : sous ce rapport, les pièces de Molière contiennent souvent des observations frappantes, exprimées avec bonheur, et qui ont encore aujourd'hui de la justesse; mais souvent aussi on y retrouve ce qu'il y avait d'étroit dans ses propres opinions ou dans celles qui

régnaient de son temps. A l'égard de ce même genre d'enseignement, Ménandre était déjà un poëte philosophe, et nous n'hésitons pas à placer les sentences qui nous restent de lui, au moins à côté de celles de Molière. Mais ce n'est pas avec des sentences qu'il est possible de composer une comédie. » Non sans doute; mais une comédie n'a de valeur sociale qu'autant qu'elle contient de ces vérités qui survivent aux opinions des temps. L'intention de blâmer quand même rend souvent injuste et partial; à propos des opinions des temps, que direz-vous donc de Shakspeare, de Lope de Véga et de Calderon? Continuons : « Le poëte peut être moraliste, sans pour cela que ses personnages moralisent toujours, et sur ce point il me semble que Molière a dépassé la mesure : il accuse et justifie dans de longs plaidoyers les caractères qu'il représente, et souvent même ces caractères sont à peine autre chose que des opinions personnifiées. » Mais en supposant que cela fût vrai, ne voyez-vous pas que vous reconnaissez à la comédie de Molière cette importance historique et philosophique qui perpétue son règne? « En un mot, ces pièces sont trop didactiques, l'on y remarque trop l'intention d'instruire, tandis que la leçon ne doit jamais être donnée au spectateur qu'en passant et sans y songer. » N'est-ce pas encore là une révélation de l'importance sociale que nous avons eue sur le monde?

Nous nous bornerons à dire ici que Schlegel, dans

l'examen du théâtre de Molière, est d'une mauvaise foi révoltante qui dément la finesse et la justesse d'esprit dont son traducteur le gratifie : déprécier *le Misanthrope* et *Tartufe* pour exalter *Jodelet* et *Don Japhet d'Arménie*, de Scarron, parce que ces pièces sont d'origine romantique, c'est se montrer par trop Allemand. Qu'on ne croie pas cependant que les éloges donnés à ces deux ouvrages soient sans restriction : Schlegel revient bien vite à sa haine contre la France pour nous fournir encore une vérité pour elle. « L'intrigue de Jodelet, qui appartient à don Francisco de Roxas, est excellente; et Scarron, par son style et ses additions, n'a pu la défigurer entièrement. Tout ce qui, dans cette pièce, manque de finesse et de goût vient de l'auteur français, et contraste avec l'esprit délicat de la poésie espagnole : Scarron est pourtant un écrivain du siècle de Louis XIV, et qui ne manque pas de réputation. La langue française a bien fait de s'interdire ce ton burlesque : d'autres langues peuvent le supporter, mais en français, pour peu que l'on cesse de parler et d'écrire avec choix et noblesse, on tombe dans la vulgarité la plus rebutante. » Vous voyez donc bien, M. Schlegel, que la nature nous a indiqué suffisamment la fonction que nous pouvions exercer ; et bien vous a valu à vous-mêmes que nous fussions *didacticiens*, puisque vous pouvez aujourd'hui citer le nom de Schiller.

Nous avons accusé Schlegel de haine pour la

France, et l'on ne peut pas s'y méprendre à l'aveuglement qui règne dans ses jugements sur notre théâtre ; mais, dès qu'il n'est plus question de la littérature des vainqueurs du monde contre laquelle il s'insurge, le critique disparaît pour apologiser, sans restriction, le théâtre des Anglais et des Espagnols. Nous devons à la vérité de donner un exemple des considérations qu'il fait valoir en leur faveur, car elles annoncent, sous quelques rapports, l'esprit distingué qui s'est placé à la tête de l'école romantique allemande, sorte de protestantisme littéraire qui a pu un moment, vis-à-vis des étrangers, compromettre notre autorité.

« Il est évident, écrit Schlegel, que l'esprit impérissable de la poésie revêt une apparence diverse chaque fois qu'il reparaît dans la race humaine, et qu'à chaque époque les mœurs et les idées des différents siècles lui constituent une existence nouvelle et particulière. » Nous ne nous arrêterons pas à faire sentir tout ce que nous pourrions tirer d'inductions pour le système que nous défendons ; le lecteur à cet égard y suppléera. « Les formes de la poésie doivent changer avec la direction que prend l'imagination poétique des peuples ; et quand on veut appliquer les noms des anciens genres et leurs anciennes lois aux compositions nouvelles pour les juger d'après ces idées, l'on fait un usage mal conçu de l'autorité classique. Personne ne doit être soumis à un tribunal dont il n'est pas justiciable. Nous con-

viendrons volontiers que la plupart des ouvrages dramatiques des Anglais et des Espagnols ne peuvent être appelés, dans le sens des anciens, ni des tragédies, ni des comédies; ce sont des pièces romantiques. Que le théâtre d'un peuple qui, par ses principes et par ses habitudes, ne connaît ni ne veut connaître les modèles étrangers, que ce théâtre, dis-je, diffère de la manière la plus tranchante de celui des nations qui toutes suivent sans scrupule les pas du même guide, rien n'est plus facile à supposer, et le contraire seul serait extraordinaire. Mais, lorsque les théâtres des Anglais et des Espagnols, de ces peuples contemporains, et néanmoins sans relations littéraires l'un avec l'autre, et dont les institutions politiques et religieuses, de même que la nature physique et morale, sont tout à fait différentes, lorsque ces théâtres ont entre eux des traits de ressemblance faciles à observer au travers des diversités qui les distinguent, l'homme le moins apte à réfléchir doit nécessairement s'en étonner, et il ne pourra s'empêcher de croire que le même principe a développé le génie dramatique des deux nations.

« Il nous semble qu'on n'a point encore tenté de comparer ensemble le théâtre anglais et le théâtre espagnol, en les mettant tous les deux en contraste avec la littérature dramatique imitée des anciens. Si des compatriotes, des contemporains et des admirateurs éclairés de Shakspeare et de Calderon pou-

vaient être évoqués, et qu'on fît connaître à chacun d'eux les ouvrages du poëte qui lui serait étranger, ils auraient sans doute de la peine à les comprendre et à les goûter, s'ils en parlaient d'un point de vue national plutôt qu'universel; mais un critique, médiateur entre eux, parviendrait à les mettre d'accord, et peut-être ce critique devrait-il être Allemand, puisque, libre des préjugés nationaux de l'Angleterre et de l'Espagne, il se sent attiré vers l'un et l'autre de ces deux pays par une inclination naturelle, et que nulle jalousie ne l'empêche de reconnaître ce qui a jadis existé de grand dans ces terres étrangères.

« La ressemblance du théâtre anglais avec le théâtre espagnol ne consiste pas seulement dans l'indépendance hardie des unités de temps et de lieu, et dans le mélange du comique et du tragique. On pourrait ne voir là que des qualités négatives, et supposer simplement que c'est l'ignorance ou l'incapacité qui a fait négliger l'observation de certaines règles, si souvent confondues par les critiques avec la raison; mais la ressemblance réelle des deux théâtres se rétrouve dans la nature la plus intime des fictions, et dans les rapports essentiels qui commandent à l'art dramatique une forme tout à fait différente de celle des anciens, et la rendent significative. Ce qui surtout est commun à l'un et à l'autre peuple c'est l'esprit romantique qui domine dans leurs pièces de théâtre. Néanmoins, en admettant

les restrictions nécessaires, on peut dire qu'il a seul régné en maître sur le théâtre espagnol depuis son origine jusqu'à sa décadence, au commencement du dix-huitième siècle, tandis que chez les Anglais il n'a véritablement animé que Shakspeare, le fondateur de leur théâtre, et le plus grand de leurs poëtes dramatiques.

« A une époque plus moderne, le principe romantique a été altéré et quelquefois entièrement perdu dans les pièces de théâtre anglaises, quoique la forme extérieure, résultat de ce principe, soit toujours restée la même. Le parallèle entre les différentes manières de sentir de deux peuples, l'un du Nord et l'autre du Midi; l'un doué d'une inspiration prophétique et l'autre d'une imagination brûlante; l'un recueilli en lui-même par une méditation sérieuse, l'autre entraîné au dehors par l'impétuosité des passions; ce parallèle, dis-je, prendra un caractère plus frappant lorsqu'on pourra comparer ensemble leurs deux plus grands poëtes, Shakspeare et Calderon. »

Ce que nous venons de citer nous semble très-curieux, d'abord parce qu'on pourrait en conclure favorablement pour nous sans l'aveuglement et la mauvaise foi; ensuite, tant la base est fragile, parce qu'on peut en tirer des inductions justes sur le peu d'influence qu'a exercé le théâtre des Anglais et des Espagnols sur la civilisation européenne. La prépondérance politique de l'Espagne dans le seizième siè

cle rendit très-générale en Europe la connaissance de la langue espagnole ; et déjà au commencement du siècle suivant, on peut juger, d'après plusieurs indices, que les productions littéraires de cette nation s'étaient répandues en France, en Italie, en Angleterre et en Allemagne. Depuis lors, l'étude de l'espagnol a été de jour en jour plus négligée. Il y a une cause à ceci, et nous croyons la trouver dans l'inaction complète dans laquelle l'Espagne est restée, lorsque le reste de l'Europe s'agitait politiquement sous prétexte des opinions religieuses : en ne prenant aucune part au mouvement donné à la société par la réformation luthérienne, la péninsule ibérique accoutumait les nations effervescentes à ne plus la compter pour rien dans la balance européenne, et les terreurs inspirées par l'inquisition contribuaient à éloigner les nations protestantes de tout contact avec elle. L'Angleterre exclusivement favorable à la réforme, l'Espagne conservant exclusivement le pieux principe catholique, perdaient l'une et l'autre, par une préoccupation constante, les avantages qui résultaient de la liberté. La France eut le rare bonheur de profiter du luthéranisme tout en l'étouffant chez elle. La force de son organisation politique, raffermie par Louis XI et par Richelieu, la disposait à continuer son rôle d'aînée, et le génie de sa langue, *interprète fidèle du raisonnement,* lui vint en aide ; car le raisonnement, qui peut tout détruire, peut aussi tout relever. Soutenue

par le sentiment chrétien de son origine, par le catholicisme de sa fonction, la France vit l'avenir et le monde, quand l'Espagne et l'Angleterre se bornaient à ne voir qu'elles-mêmes, et à continuer le passé.

D'ailleurs, si nous avons bien compris ce qu'on entend par le romantisme, si la littérature peut être appelée de ce nom, quand elle s'exprime, libre de toute entrave, sans règles, sans but, pour refléter seulement des individualités, nous devons ajouter qu'elle fut en France tout aussi romantique qu'en Angleterre et en Espagne. Elle avait devancé Shakspeare et Calderon, car le mouvement donné par Charlemagne s'était effectué en allant de la France vers les autres parties de l'empire. Le théâtre sortit de l'Église, chez toutes les nations chrétiennes, à peu près à la même époque et de la même manière. Mais en France il ne devait pas se borner à être une expression individuelle et capricieuse : il fallait faire agir la langue du raisonnement, selon le sentiment général ; il fallait suivre la route qui devait conduire aux réalisations de la promesse évangélique, selon le besoin des temps ; il fallait une discipline pour la foi littéraire, comme il en avait existé une pour la foi religieuse, afin que nul ne pût vaniteusement s'écarter de la voie, et se distraire de la pensée et du but. Quand l'esprit d'examen se manifesta en France, quand elle eut la liberté de rompre la chaîne qui l'attachait à la papauté, discerna-t-elle en philosophe ou sentit-elle en poëte? L'usage qu'elle fit de

sa liberté prouve évidemment qu'elle avait l'instinct de sa fonction : elle interrogea les plus beaux siècles de l'antiquité, avant de se reconstituer un nouveau catholicisme pour une nouvelle étape. Le christianisme venait d'être nié dans son dogme, elle retourna aux premières lueurs de l'idée, à l'école de Socrate; elle demanda des conseils à la philosophie d'Aristote, pour remonter, par l'analyse, à l'unité dont on brisait si brusquement le lien. C'est ainsi que la société française se manifesta par Corneille et Molière avant d'agir par l'Encyclopédie et par la force des armes. Que peuvent produire, après des faits si fortement empreints d'un caractère providentiel, les négations des Luther de la littérature et les efforts de l'individualisme romantique? Rien de sérieux, rien qui doive alarmer. Cependant les générations se succèdent, et le temps ne consacre nulle œuvre digne de soutenir l'importance de notre théâtre.

Revenons aux Espagnols.

Quand le théâtre florissait en Espagne et en Angleterre, nous l'avons dit ailleurs, la France était en proie à la guerre civile. Mais pour qui veut étudier le caractère d'Élisabeth, qui protégeait Shakspeare; celui de Philippe IV, qui admirait Calderon; et celui de Henri IV, forcé d'abjurer le calvinisme pour devenir roi de France, on peut concevoir quel sera l'avenir politique et littéraire des trois nations. Les *autos sacramentales* de Lope de Véga et de

Calderon, quelque pompeux qu'en fût le style, ne devaient pas entraver la marche triomphante de l'esprit français. L'admirable comédie satirique de Cervantes, le Don Quichotte, pouvait exciter l'admiration dans notre pays où toute œuvre littéraire doit avoir un but, de même que Richardson et d'autres romanciers anglais y ont exercé une influence salutaire; mais Shakspeare, tout sublime qu'il soit, n'y saurait rien produire de bon.

« Les époques les plus marquantes des progrès de l'art dramatique en Espagne, dit Schlegel, peuvent être désignées par les noms de trois écrivains fameux, Cervantes, Lope de Véga et Calderon. — Les renseignements les plus anciens que nous ayons sur le théâtre espagnol, sont fournis par Cervantes lui-même, dans son Don Quichotte, dans les préfaces de ses dernières comédies, dans le Voyage au Parnasse, et ailleurs. Il avait été témoin des premiers essais de l'art dramatique; il décrit avec beaucoup de gaieté les spectacles informes également dénués d'ornements extérieurs et de mérite réel, qu'il avait vus dans sa jeunesse. Il était autorisé à se regarder lui-même comme un des restaurateurs de cet art, car avant que Don Quichotte lui eût acquis une gloire immortelle, il avait travaillé pour le théâtre avec beaucoup de zèle, et vingt à trente pièces de lui, dont il a parlé très-négligemment dans la suite, furent cependant très-applaudies. Il n'avait pas d'autres prétentions que celle d'amuser sur la scène, et

lorsque ce but du moment était rempli, il ne songeait plus à ses ouvrages. — Aussitôt que Lope de Véga parut, il régna en maître sur la scène, et il éclipsa la gloire de son prédécesseur. — Que Lope ait travaillé dans le but de plaire au peuple, c'est ce qu'on ne peut pas lui reprocher. De tous les dramatistes qui ont eu dans leur vie un grand succès populaire, il est, sans contredit, un des plus étonnants, et il a mérité que Cervantes, son rival et son antagoniste, l'appelât sérieusement un miracle de la nature. Les pièces inconcevablement nombreuses de Lope de Véga n'ont pas toutes été imprimées, et il serait difficile de se procurer, hors de l'Espagne, la collection de celles même qui l'ont été; toutes contiennent des situations intéressantes et des plaisanteries incomparables; et il y en a peut-être fort peu qui, si elles étaient travaillées et revêtues d'un coloris plus moderne, ne produisissent un grand effet au théâtre. Leurs défauts sont à peu près les mêmes, et l'on y retrouve toujours cette imagination intempérante qui accumule sans mesure les inventions extraordinaires, et de la négligence dans l'exécution. Elles ressemblent aux groupes dont un dessinateur habile jette à la hâte les esquisses sur le papier, et où beaucoup d'étourderie et de précipitation n'empêche pas que chaque trait n'ait du sentiment et de la vie. Il ne manque aux ouvrages de Lope, outre de la profondeur, que cette finesse dans les aperçus, qui est le mystère de l'art.

« Si l'on en était resté à ce point, et que le théâtre espagnol ne se fût composé que des ouvrages de Lope et des plus célèbres d'entre ses contemporains, tels qu'un Guillain de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, etc., on y admirerait de grandes vues et d'heureuses dispositions, plus que la perfection de l'art dramatique. Mais enfin parut don Pedro Calderon de la Barca, un génie aussi fertile, un écrivain aussi laborieux que Lope, et un bien plus grand poëte, un grand poëte si jamais ce nom a été mérité sur la terre. En lui se renouvelèrent, et dans un degré bien plus éminent, la puissance d'exciter l'enthousiasme, l'empire exercé sur la scène, et, pour ainsi dire, enfin, le miracle de la nature. — Ses pièces se divisent en quatre classes principales : les pièces sacrées, dont les sujets sont tirés de l'Écriture ou de la légende, les pièces historiques, les pièces mythologiques ou celles dont les sujets sont fabuleux, et enfin les peintures de la vie sociale des temps modernes. — Les pièces de Calderon qui paraissent le plus s'abaisser au ton de la vie commune, nous captivent cependant toujours par je ne sais quel charme fantastique, et ne peuvent guère passer pour des comédies dans le sens ordinaire de ce mot. — L'honneur, l'amour, la jalousie sont les ressorts de ces comédies. Tel est dans sa plus grande élévation l'esprit du drame national, que les étrangers ont nommé pièce d'intrigue, et qu'on appelle en Espagne, d'après le costume dans

lequel il se joue, *comédie de cape et d'épée*. La partie burlesque ne consiste, pour l'ordinaire, que dans le rôle du valet bouffon, connu sous le nom de *Gracioso*. Ce valet sert à parodier la partie idéale de la pièce, et il contrefait, de la manière la plus spirituelle et la plus agréable, les sentiments exaltés de son maître. Il est rarement employé activement à former par ses fourberies le nœud de l'intrigue, c'est le hasard qui s'en charge et qui s'en acquitte avec esprit.

« D'autres pièces sont appelées *comedias di figuron;* les éléments en sont à peu près les mêmes, mais on voit paraître une caricature bien marquée sur le devant du tableau. Il est impossible de refuser le nom de comédies de caractère à plusieurs pièces de Calderon, et cependant on ne doit pas attendre à trouver des peintures bien finement nuancées, chez des poëtes méridionaux, auxquels une sensibilité ardente et une imagination impétueuse ne laissent ni le loisir, ni le sang-froid qu'exige l'esprit d'observation.

« Il y a encore des pièces de Calderon qu'il nomme lui-même pièces de fêtes. — Mais c'est dans les com positions religieuses que les sentiments de Calderon se déploient avec le plus d'abandon et d'énergie. Il n'a peint l'amour terrestre que sous des traits vagues et généraux. Il n'a parlé que la langue poétique de cette passion. La religion est son amour véritable; elle est l'âme de son âme. La génération qui suivit

Calderon fut témoin des efforts des poëtes pour conserver son esprit sur la scène; mais tout ce que produisit cette époque ne fut qu'un faible retentissement du passé, et il n'a rien paru de neuf ni de vraiment original qui mérite d'être cité après lui.

« Plus tard encore on n'a vu que de la stérilité. Des essais isolés ont été tentés pour rendre la tragédie régulière, c'est-à-dire, pour lui donner la coupe française, et le drame déclamatoire de Diderot a même trouvé des imitateurs. J'ai lu une comédie espagnole qui tendait à recommander l'abolition de la torture. On peut juger de la gaieté qui doit résulter d'un pareil but. Les mêmes Espagnols qui sont infidèles à l'ancien goût national, font grand bruit des drames prosaïques et moralistes du Moratin; mais il n'y a pas de raison pour nous d'aller chercher en Espagne ce que nous avons d'aussi bon ou d'aussi mauvais chez nous. — Lorsque des circonstances extérieures, telles que l'influence du clergé, la contrainte imposée par la censure, ou le zèle jaloux du peuple pour le maintien des anciennes mœurs, lorsque ces circonstances, dis-je, s'opposent à l'introduction des usages qu'on regarde dans les pays voisins comme des progrès de la civilisation, il arrive souvent que les meilleurs esprits deviennent avides du fruit défendu, et se prennent d'admiration pour quelque mauvais genre, déjà hors de mode dans le lieu où il a pris naissance. De certaines maladies morales sont tellement conta-

gieuses dans un siècle, qu'il faut en avoir été atteint à un certain degré, pour ne pas risquer de les prendre à l'avenir. Les Espagnols en ont été quittes à bon marché. Leur existence presque insulaire leur a permis de sommeiller pendant le dix-huitième siècle : et que pouvaient-ils faire de mieux? Si la poésie romantique venait à se réveiller dans la vieille Europe ou dans un nouvel hémisphère, il se trouverait indubitablement qu'elle aurait passé d'un heureux instinct à la connaissance réfléchie de ses propres ressources. »

Il est impossible d'employer des considérations plus larges à des conclusions plus puériles; Schlegel écrivait son cours à Vienne, en 1808, sous l'influence d'un ressentiment contre la France, et, nous l'avons dit, le besoin d'exalter les Espagnols et les Anglais qui résistaient à la domination de Napoléon, le rendit partial pour leur littérature au détriment de la nôtre. Comment n'a-t-il pas compris que le romantisme de ces deux peuples ne pouvait arriver à produire quelque effet sur la civilisation qu'en passant par la langue française, et surtout qu'en se modifiant au goût classique, c'est-à-dire, à l'ordre et au bon sens de notre théâtre? *Le Festin de Pierre*, si évidemment emprunté par Molière à l'Espagne, n'en fournit-il pas la preuve? Quelle admirable moralité notre poëte comique n'a-t-il pas tirée de ce sujet fantastique? N'a-t-il pas longtemps à l'avance enseigné aux romantiques comment on pouvait em-

ployer le surnaturel et le faire concourir au but du drame par l'esprit, la gaieté, la vérité et la simplicité des détails? Qui ne sait d'ailleurs que Molière fut presque contraint à faire ce nouveau chef-d'œuvre, par ses comédiens qui étaient ses associés, et dans le but d'amener la foule à son théâtre. Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne avait emprunté aux Espagnols un *Don Juan;* le théâtre d'Arlequin avait le sien; les bourgeois de Paris, toujours poussés par l'instinct secret de l'avenir de la France, voulaient partout des statues mouvantes. Notez que ce n'est pas à Shakspeare que la France demande un spectre; qui connaît Shakspeare à Paris, et *Macbeth* et *Hamlet?* Mais l'Espagne est incessamment à nous; Louis XIV s'apprête à dire qu'*il n'y a plus de Pyrénées;* l'Espagne, si elle a été pour quelque chose dans la marche de l'esprit humain, va bientôt subir l'influence française; car le trône, de ce côté des monts, protége le philosophe Molière, l'auteur du Tartufe, qui refait le Don Juan espagnol à l'usage du nouveau précepteur universel; tandis que le surgeon royal qu'on doit planter sur le sol ibérique n'y produira pas cet arbre-trône qui abrite tout un peuple.

Puisqu'on forçait Molière à faire *le Festin de Pierre,* quoiqu'il fît vite (le besoin de nouveautés ne permet jamais d'attendre le poëte), il fit une œuvre profonde qui devait laisser dans l'oubli la pièce espagnole, et le Don Juan de l'hôtel de Bourgogne,

et celui du théâtre d'Arlequin. En entrant dans le domaine du surnaturel, ou du fantastique, le poëte français ne veut pas que sa complaisance soit sans fruit pour l'avenir; ce n'est plus, cette fois, un marquis français qu'il expose aux yeux de la foule ébahie, c'est le type incarné de tous les vices, c'est la société tout entière changeant de langage, selon les besoins du moment, se conformant aux circonstances, qui est galante, bigote, quand il le faut; c'est le grand seigneur qui donne aux petits l'exemple, qui leur ouvre la voie : il nargue son père (vous verrez plus tard le siècle renier les siècles passés), il blasphème Dieu; il croit seulement *que deux et deux font quatre*. — Attendez, et l'athéisme sera hautement prêché par la cour. — Libertin pour les sens, libertin pour l'esprit, n'est-il pas une réflexion de cet être *noblesse* qui doit disparaître avec le XVIIIe siècle? et le peuple n'est-il pas représenté par Sganarelle, qui, dans son bon sens, conserve le sentiment du bien? Don Juan, ou, si vous l'aimez mieux, le grand seigneur qui enlève les femmes, qui bat les gens, qui ne paye pas ses dettes, qui méconnaît les sages avis de l'expérience, qui reste sourd aux justes reproches de sa victime, veut braver le commandeur qu'il mit à mort, c'est-à-dire, le trône dont il a brisé les appuis; il le convie au festin, à ce terrible banquet où Louis XVI vint s'asseoir. Alors la révolution éclate : « Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur

don Juan, comme il est dit dans Molière. La terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé. » Sganarelle reste seul, pauvre peuple! avec ses terreurs, mais avec ses besoins: « Ah! mes gages! ah! mes gages! s'écrie-t-il. Voilà par sa mort un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes prises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content; il n'y a que moi seul de malheureux! Mes gages! mes gages! mes gages! »

Mais pense-t-on que les révolutions changent les hommes, et que les conseils de l'expérience soient écoutés, et plus suivis qu'autrefois? Don Juan, c'est encore notre siècle d'aujourd'hui, c'est l'homme sans foi, sans Dieu, qui exploite les autres, qu'aucun scrupule n'arrête, que nulle crainte ne retient, pour qui tous les moyens sont bons, le meurtre, la séduction, la violence; c'est le mensonge embrassant sa dupe, la leurrant de promesses, la forçant à s'asseoir, s'informant des choses qui la touchent; c'est l'habile savoir-faire trompant et séduisant deux personnes d'une seule parole, d'un même espoir, admettant à sa table, avec bonhomie, le valet qui l'amuse; faisant bonne contenance au sein du danger; fermant l'oreille à la voix secrète de la conscience, impertinent pour la remontrance, cédant à la nécessité, et ne se corrigeant jamais. Qui ne voit là un miroir fidèle de tout ce qui se passe sur la scène du monde?

Chaque classe a ses représentants dans ce tableau; et la statue de pierre, cette vengeance légitime, qui se ranime pour donner un grand exemple, comprend-on son langage? Les institutions et les hommes, tout est là. Mais, dans la préoccupation d'intérêt personnel qui paralyse tous les mouvements de l'âme, on ne veut rien voir et rien entendre.

Est-ce à l'Espagne qu'il faut compter cette œuvre, qui fut une prophétie, comme elle peut encore en être une peut-être? Que faisait l'Espagne tandis que la France jouait les cinq actes de Molière? Elle dormait. Et que lui est-il arrivé pour avoir sommeillé pendant tout un siècle? dans quelle situation ce malheureux pays se trouve-t-il maintenant politiquement et moralement, quand on le compare aux autres nations? Quant à la littérature dramatique, bien qu'elle se soit réveillée dans la vieille Europe, la prédiction de Schlegel est restée sans effet, en Espagne comme ailleurs, et le théâtre espagnol en est réduit, pour l'œuvre pénible de son éducation sociale, à se contenter des bribes de notre théâtre et à imiter les pièces que nos dramatistes imitent de Calderon et de Lope de Véga, à une époque où le culte de Molière et de Corneille ne fait que s'accroître par l'effet naturel des efforts tentés pour pervertir le théâtre français.

DU THÉATRE ALLEMAND.

La langue allemande a été la dernière à manifester, par le moyen de l'art dramatique, le but d'activité et le génie des peuples qui s'étendent du Rhin au Danube. La cause de ce retard tient évidemment à la division de la Germanie en petits États, et à l'intérêt qu'eurent les souverains de se soustraire au joug de la cour de Rome par la réformation de Luther. La guerre des paysans, la facilité du despote à surveiller de près sa domination circonscrite, l'action du protestantisme qui niait la puissance des beaux-arts, et, si l'on veut aussi, l'influence du climat, ne permettaient guère aux hommes inspirés de sortir les individus de la préoccupation constante d'eux-mêmes pour leur bien-être matériel, et leur salut spirituel. Après Charlemagne, le titre d'empereur ne fut plus qu'un mot vide de sens ; le génie de l'unité

resta le partage de la France, et, quand il eut fondé la puissance du saint-siége, l'anarchie impériale, qui l'attaquait en Italie par la querelle des Guelfes et des Gibelins, ne put enfin empêcher le schisme religieux et politique de devenir, sous le nom de Luther, un nouveau germe de divisions, un nouveau principe d'égoïsme pour les États dans la confédération, et pour les individus dans les États. Depuis Charlemagne, on ne comprit bien, en Allemagne, la force de l'union et de la grande nationalité, qu'après les conquêtes de Napoléon.

L'antique Germanie avait eu ses bardes, l'Allemagne moderne eut ses *maîtres chantres* (*meister sanger*) ou *phonasques*, sorte de poëtes qui se formèrent en confréries du temps d'Othon le Grand, à ce que leurs historiens prétendent, mais certainement sous Maximilien I[er], qui confirma leurs priviléges. A Mayence, à Strasbourg, à Nuremberg, à Augsbourg, ces confréries avaient le droit de poétiser dans les tournois, dans les carrousels et dans les autres cérémonies solennelles. Celle de Strasbourg subsistait encore dans le dernier siècle, et jouissait de certains revenus fondés en sa faveur depuis un temps immémorial: composée d'ouvriers des différentes corporations qui chantaient sur une tribune dans la chambre commune des métiers, ils donnaient en public, en certains temps de l'année, le spectacle de la distribution des prix fondés, selon leurs usages, pour les meilleures pièces de poésie et de chant que composaient

ces artisans grossiers, étrangers aux règles de l'art de la musique et de la versification.

C'est dans ces confréries d'artisans qu'est né le théâtre, en Allemagne, et on ne trouve guère de vestiges de représentations dramatiques avant le xve siècle. Ce ne fut qu'au milieu du xvie qu'elles eurent lieu fréquemment, surtout à Nuremberg, par le zèle d'un cordonnier nommé *Hans Sachs*, qui composait des pièces, et qui les jouait lui-même, dans le local de la corporation, devant un public admis *gratis*. Ces pièces étaient tirées de l'histoire sainte ; on en a fait aussi pour amuser et pour instruire les princes, et *Masserius* nous apprend qu'on en joua une relative aux affaires de religion du temps, et pour montrer à Charles-Quint les fautes qu'il y avait commises.

Depuis longtemps, dans les grandes villes d'Allemagne, les corps de métiers faisaient des processions solennelles et jouaient à la suite des comédies et des farces. Peu à peu l'usage s'introduisit, dans les universités, de représenter des pièces en langue latine, et enfin une troupe de comédiens hollandais étant venue à Hambourg, on se modela sur leurs ouvrages.

La première troupe de comédiens qui se forma en Allemagne, après l'an 1626, fut composée de jeunes étudiants de très-bonnes familles, dont le chef était fils d'un lieutenant-colonel. Ils furent bientôt imités par d'autres, tous étudiants et nobles. Le chef de la quatrième troupe se nommait *Jean Velten* : il était professeur de philosophie et fils d'un professeur de

théologie à l'université d'Iéna; il composa des drames, et l'électeur de Saxe le prit à son service lui et les siens, jeunes nobles et savants, et ils finirent ainsi leurs jours, fort honorés de tous. Dans d'autres troupes, quelques-uns, par leurs talents et par leur naissance, furent déclarés poëtes de l'empereur; quelques-uns, ayant quitté le théâtre, sont parvenus à de hautes dignités ecclésiastiques, et à des emplois très-considérables dans l'État. Nous citons ces faits parce qu'ils prouvent en faveur de l'Allemagne. Les préjugés, on le voit, ne sont pas partout les mêmes.

Les tragédies et les comédies allemandes ne furent longtemps que des imitations du théâtre hollandais. « Je ne décrirai pas les supplices, dit Riccoboni, les tortures des martyrs, ni les gibets des scélérats que l'on fait voir sur la scène; il suffit de dire qu'ils n'en omettent aucun. Dans les tragédies on entend ordinairement des voix horribles ; on voit des fantômes, des spectres qui ont à la main des épées sanglantes, ou qui les portent enfoncées dans le sein ; on y voit des flambeaux noirs allumés, des tombeaux, et tout ce que l'on peut imaginer de plus effrayant. » Cependant on avait depuis près d'un siècle tenté de se modeler sur le théâtre des Grecs et des Latins, comme en France, d'observer les règles, d'écrire avec noblesse : Jean Opitz, André Gryphius et Gaspard de Lohenstein furent les trois poëtes qui réformèrent le théâtre de leur nation. Leurs tragédies, surtout celles de Gryphius qu'on peut appeler le Corneille des

Allemands, ont longtemps joui d'une grande renommée. Après eux, on se borna à traduire les pièces des théâtres français, espagnol et anglais, et on imita les Italiens pour les pièces improvisées ; cependant on n'abandonna jamais les vieilles pièces, bien qu'elles fussent de mauvais goût. Les pièces nouvelles étaient rarement imprimées, et nous croyons qu'il n'est pas indifférent d'en dire la raison. Citons Riccoboni : « Dans les troupes il y a toujours des comédiens qui sont poëtes et qui composent des pièces : si quelque auteur étranger présente une pièce, ce n'est jamais pour de l'argent, il en fait présent à quelque acteur ou actrice, et la pièce produit à celui qui en est possesseur, la part d'auteur, ou la somme dont on est convenu avec la troupe, toutes les fois qu'on la représente, et cela pendant un siècle s'il est possible ; car ces pièces sont comme des fonds de terre qui passent en héritage dans les familles : il en est de même des comédiens auteurs. Aussitôt que la pièce paraît à l'impression, les comédiens en sont les maîtres, et n'en payent plus aucune rétribution à celui des camarades qui la possédait ou qui en est l'auteur. Par cette raison, le plus grand nombre de pièces nouvelles ne sont connues que par la représentation et ne sont jamais imprimées ; l'intérêt des auteurs comédiens, ou des possesseurs de pièces, ne leur laisse pas goûter le bien qui en reviendrait à la république en les imprimant, puisque l'on pourrait juger du progrès ou de la décadence de leur théâtre;

ce qui produirait des dissertations et des critiques, qui ne font jamais que du bien, ou lorsqu'elles confirment le public dans le bon goût, en applaudissant à ce qui est bon, ou lorsqu'elles le détrompent en démasquant ce qui est mauvais.

« Je sais bien que d'un autre côté on peut trouver des gens qui approuvent une telle méthode, et surtout les comédiens : parce qu'il est sûr qu'aussitôt qu'une pièce nouvelle est imprimée, le nombre des spectateurs diminue aux représentations, et ne s'empresse pas de la revoir, la connaissant trop. Si on n'imprimait pas les pièces, elles paraîtraient toujours nouvelles; et dix ans après qu'on les aurait laissées reposer, le public s'empresserait de les voir, lorsqu'on les remettrait au théâtre, comme si c'était la première représentation. Si on pouvait mettre une pareille police dans le Parnasse de Paris, cela serait un grand bien aux comédiens; surtout s'il venait la mode de ne pas donner de rétribution aux auteurs, ce serait encore mieux ; mais il y a très-peu de poëtes qui travaillent pour la gloire, et plus grand nombre ne compose que pour de l'argent. »

A cette époque, il y avait six troupes de comédiens allemands, dont une résidait en Suède, une en Livonie, et les autres voyageaient de ville en ville à leur fantaisie. Mais presque toutes les cours d'Allemagne avaient des troupes françaises, et de temps en temps l'opéra italien qu'elles entretenaient à grands frais. A Vienne on représentait encore les

mystères de la Passion, mais l'opéra y était permanent, et les musiciens de l'empereur étaient tous Italiens. Au reste, rien ne peut mieux préciser la situation du théâtre allemand dans la première moitié du dernier siècle que la préface du *Caton mourant* de Gottsched (seconde édition, Leipsick, 1737). « J'entreprends de donner à l'impression une tragédie en vers, y est-il dit, et cela dans un temps que ces sortes de poésies, qui depuis plus de trente ans étaient dans l'oubli, n'ont commencé que depuis peu à paraître sur notre théâtre. Il y a trois ans que, dans mon ouvrage sur la critique, j'ai fait de mon mieux pour encourager notre nation à travailler sur le poëme dramatique; mais je n'ai pas voulu hasarder de le faire, et de prévenir les autres par mon exemple. J'ai attendu pour voir si quelques-uns des poëtes ne l'entreprendraient pas pour faire honneur à l'Allemagne. Il faut avouer que nous ne manquons pas de grands génies, et qui seraient propres surtout pour la poésie tragique. Il ne s'agit que d'en savoir les règles. Il faut aussi connaître les défauts et les beautés du théâtre allemand, et avoir connaissance en même temps des théâtres français, anglais et italien.

« Avant que d'expliquer le motif qui m'a fait entreprendre de mettre au jour cette tragédie, il faut que je dise en peu de mots ce qui m'a donné du penchant pour la poésie de théâtre, et ce qui m'a engagé à la fin à en faire l'essai.

« Il y a quinze ou seize ans que je lus une des

tragédies de Lohenstein, ce qui me fit concevoir une idée fort plaisante de la tragédie. Quoique j'entendisse par des gens de goût vanter extrêmement ce poëte, je ne pouvais pas goûter la beauté de ses ouvrages, mais je n'osais pas en dire mon sentiment. L'*Antigone* de Sophocle traduite en allemand par Opitz ne trouva pas plus de grâce auprès de moi : et quoique je goûtasse infiniment les autres productions de ce père de notre poésie, je ne pouvais cependant souffrir la dureté de cette traduction qui me paraissait un peu forcée. A l'égard de la poésie de théâtre, je restais donc dans une parfaite indifférence, ou ignorance même, jusqu'à ce que les ouvrages de Boileau me tombèrent entre les mains; la satire adressée à Molière, les louanges et les critiques dramatiques qui s'y trouvent répandues, excitèrent ma curiosité pour en connaître les pièces. Je lus le théâtre de Molière, ce qui me donna une grande envie de voir quelque représentation de comédie ou de tragédie. L'année 1724, je trouvai à Leipsick la troupe des comédiens privilégiés de la cour de Saxe, qui n'en font le voyage que dans le temps de la foire. J'eus lieu de me contenter, je ne manquais pas une pièce. — J'eus occasion de faire connaissance avec le chef de la comédie de ce temps-là; je lui parlai d'un meilleur ordre de son théâtre : je lui demandai surtout pourquoi l'on ne jouait pas les tragédies de Gryphius, comme aussi son *Horribilicribrifax*. Il me répondit qu'il avait donné la première de ses

tragédies autrefois, mais qu'à présent on ne souffrirait plus de semblables pièces en vers, parce qu'elles seraient trop sérieuses, n'y ayant aucun personnage plaisant. Je lui conseillai d'essayer une pièce en vers, et je lui promis d'en faire l'essai moi-même et de l'écrire. Cependant, je n'avais aucune connaissance des règles, et ne sachant pas même s'il y en avait, je traduisis l'*Endymion* de Fontenelle, que je fis imprimer en y ajoutant quelques scènes plaisantes, etc.— Pendant ce temps-là les mauvaises pièces que je voyais jouer, me donnaient occasion de faire des réflexions (même sans avoir aucune connaissance des règles) et je ne trouvais pas dans leur conduite le naturel que je croyais devoir y régner. Je m'inquiétais toujours des règles du théâtre, car je ne pensais pas m'imaginer qu'un genre de poésie si ample et si grand pût subsister sans règles, puisque je voyais que tous les autres en avaient. Je n'en ai point trouvé dans les ouvrages de nos écrivains, si ce n'est dans la poésie allemande de Rothen, qui parut à Leipsick l'année 1688. Menantes dans ses poésies de théâtre ne donne qu'une faible instruction pour l'opéra. Rothen cependant ne m'ayant pas contenté, quoiqu'il n'ait pas mal pensé, m'a ouvert lés yeux par les louanges qu'il donne à la Poétique d'Aristote; il me donna envie de la lire, et je ne la connus pour la première fois que dans la traduction française de M. Dacier. Casaubon, *de la Poésie satirique des Grecs*, la *Poétique d'Aristote*, de Rappolt, Heinsius,

de Tragœdiæ constitutione, la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, et d'autres écrivains, parmi les modernes, m'en donnèrent toute la connaissance que je souhaitais. Sans parler de la lecture des pièces de théâtre de Corneille, de Racine, de Molière, de Lamothe, de Danchet, de Voltaire, etc., et de leurs préfaces, et des traités critiques qui y sont joints, le théâtre des Grecs du P. Brumoy, et l'histoire du théâtre italien de Riccoboni, me fournirent plus de lumières que tous les autres en cette matière.

« Plus je connaissais les théâtres réglés des étrangers, et plus j'avais de peine en voyant le dérangement du théâtre allemand; mais il arriva que les comédiens de la cour de Dresde changèrent de chef, et que le nouveau, avec son épouse, qui a un mérite infini pour le théâtre, et qui ne cède en rien aux meilleures actrices de la France et de l'Angleterre, avaient l'un et l'autre une extrême envie d'abolir le chaos qui a régné jusqu'à présent sur notre théâtre, et de mettre la comédie allemande sur le pied de la française. Dans le même dessein, longtemps auparavant, lorsqu'il était à la cour des princes de Brunswick, on avait essayé de traduire en vers allemands les meilleures tragédies du théâtre français : on lui envoyait pour cela des exemplaires d'une quantité de ces pièces; et quoique l'on eût commencé par le *Régulus* de Pradon, qui n'est pas un des meilleurs tragiques de la France, et que Bressand, poëte à la cour de ce prince, l'eût traduit en vers très-rudes,

cette pièce cependant eut un si bon succès qu'on y donna aussi *Brutus* et *Alexandre* du même traducteur. Quelque temps après, parut *le Cid* de Corneille, traduit par une meilleure plume, et qui fut applaudi beaucoup plus que toutes les précédentes. »

Voilà quelle fut, en Allemagne, la marche du théâtre. Les choses étaient dans cet état quand l'électeur de Brandebourg fonda la monarchie prussienne. Ce protestantisme politique, cette négation de la puissance impériale, quoiqu'elle dût influencer les esprits dans la Confédération germanique, n'aurait eu que des effets lents sur le moral des populations, si l'héritier présomptif du nouveau trône n'eût cherché à se consoler du despotisme paternel, en attendant qu'il l'exerçât, par la culture des arts et de la philosophie. La correspondance qui s'établit entre le prince royal de Prusse et Voltaire, et plus tard le développement du génie de Frédéric II, conservèrent à l'Allemagne une direction toute française, d'après les idées philosophiques du temps. Ainsi on recevait de l'autre côté du Rhin toutes les impressions qui devaient produire la révolution française, et, quand elle eut éclaté, le despotisme de Napoléon y fit enfin comprendre le besoin de la liberté et germer les grandes idées de l'unité germanique et de l'indépendance.

On n'en saurait donc douter, le contact intellectuel avec la France avait produit d'heureux résultats en Allemagne, malgré les dénégations de Schlegel,

quand Lessing entreprit d'écrire. « Des pièces françaises de tout genre, dit-il, des comédies danoises de Holberg, et plus tard, quelques comédies italiennes de Goldoni, le tout mal traduit en allemand, avec un petit nombre de faibles imitations qui prétendaient à l'originalité, voilà de quoi se composait le répertoire de notre scène, lorsque enfin parurent successivement Lessing, Goëthe et Schiller, et le théâtre allemand sortit de sa longue médiocrité. »

Lessing, au dire du célèbre critique, et cette fois nous devons admettre tous ses jugements, Lessing a payé un tribut au temps où il vivait, par ses premières productions dramatiques. Il fit d'abord des comédies insignifiantes, il esquissa des tragédies d'après les règles françaises, il imita le *Marchand de Londres* dans *Sara Sampson*, et il s'occupa de critique théâtrale. Le premier il parla de Shakspeare; comme il croyait à l'infaillibilité d'Aristote, tout en subissant l'influence que les écrits de Diderot exerçaient sur son esprit, il introduisit dans sa théorie un mélange singulier; et le romantique Schlegel l'accuse d'avoir méconnu les droits de l'imitation poétique, en soutenant que le dialogue, ainsi que les autres parties de la composition dramatique, devait être rigoureusement calqué sur la nature, comme si, dit-il, une imitation exacte de la réalité était désirable, ou seulement possible dans les beaux-arts. « Il avait raison de vouloir bannir les alexandrins de la tragédie allemande, mais il avait tort de cher-

cher à en exclure toute versification. Les intentions de Lessing n'ont été que trop remplies à cet égard, et il est cause que nos acteurs ont tellement négligé l'art d'apprendre et de réciter des vers, qu'ils ont à présent beaucoup de peine à s'y accoutumer de nouveau. Il est encore la cause indirecte de cette plate trivialité, décorée du nom de naturel, actuellement en vogue parmi nos écrivains dramatiques, puisque l'obligation d'écrire en vers leur aurait imposé une heureuse contrainte. »

Lessing n'était pas poëte dans le sens du romantisme; cependant la comédie de *Mina de Barnhelm*, d'un comique fin, et sa tragédie d'*Emilia Galloti*, excitèrent une vive admiration. Son opinion était que l'art dramatique agit avec d'autant plus de force qu'il réussit mieux à présenter une copie, exacte jusqu'à l'illusion, de ce qui est le plus près de nous et de ce que nous connaissons le mieux. D'après cette idée, il s'est emparé d'un grand fait historique, le meurtre de Virginie par son père, et, sous des noms modernes, dans le cercle de la principauté de Massa-Carrara, il a fait valoir un exemple de la vertu d'un père. Mais ce n'était pas là, pour l'Allemagne, une révolution littéraire assez complète; il était réservé à Goëthe de l'entreprendre et de l'effectuer. « Plus je m'approche des temps actuels, dit Schlegel, plus je demande qu'il me soit permis de m'en tenir à des remarques générales, et de ne pas juger en détail les ouvrages d'écrivains vivants, qui

ont été pour la plupart ou mes amis ou mes antagonistes; cependant j'oserai parler de Goëthe et de Schiller, de ces deux hommes dont l'Allemagne se glorifie, et auxquels, dans la familiarité de la conversation, j'ai souvent communiqué mes idées sur l'art dramatique, et j'en parlerai avec cette franchise que méritent leurs nobles efforts et leurs vues désintéressées. Les erreurs que des préjugés inévitables leur ont fait commettre au commencement de leur carrière, sont déjà oubliées ou le seront bientôt; leurs ouvrages, en revanche, resteront, et ces ouvrages ont posé, pour nous, la base d'une école nationale et fondée sur les vrais principes de l'art. »

Avant de montrer comment l'Allemagne a réalisé la prédiction de Schlegel, sachons ce qu'il entend par les vrais principes de l'art. « A peine Goëthe avait-il, dans *Werther*, défendu les droits du sentiment contre l'oppression des prérogatives sociales, qu'il protesta par le fait, dans *Goëtz de Berlichingen*, contre la contrainte des règles arbitraires auxquelles on avait voulu soumettre l'art dramatique. Il ne faut pas considérer cette pièce comme une imitation de Shakspeare, mais comme une production originale inspirée, par des sentiments analogues, à un génie également créateur. Goëthe adopta, avec plus de hardiesse encore que Lessing, le principe du naturel dans le dialogue; car, outre qu'il rejeta la versification et tout ornement un peu relevé, il s'affranchit encore des lois que tout auteur

s'impose, quand il veut fixer par l'écriture le langage de la conversation. Il n'admet dans ses expressions aucune circonstance poétique, et l'imitation veut être la chose même. — En général, ce que veut Goëthe dans ses ouvrages, c'est faire parler son génie, et apporter de nouveaux principes de vie au milieu du siècle où il vit. Toute forme lui est bonne pour ce but, quoiqu'il préfère le plus souvent la forme dramatique. Il a cependant montré du zèle pour le théâtre, lorsque, dans le but de le soutenir, il s'est ployé au goût du moment et aux habitudes du public. C'est ainsi qu'il a composé *Clavijo*, tragédie bourgeoise à la manière de Lessing. Outre les défauts de genre, cette pièce en a un qui lui est particulier; c'est que le cinquième acte ne s'accorde pas avec les autres. Il semble que Goëthe s'en soit tenu simplement au récit de Beaumarchais, et qu'il y ait ensuite ajouté une catastrophe de son invention. »

En vérité, on s'attend à des considérations d'une autre importance sur le père du romantisme dramatique allemand, après les déclamations si furibondes contre Molière et notre théâtre en général. Était-ce bien la peine d'être injuste envers des hommes d'un génie incontestable, pour arriver à louer Goëthe de s'emparer de toutes les formes pour faire parler son génie? « On voit dans *les Amants coupables*, poursuit Schlegel, une comédie bourgeoise, en vers rimés, conforme aux règles françaises. Goëthe a

porté l'humilité jusqu'à continuer une petite pièce de Florian, et l'impartialité du goût jusqu'à traduire, pour le théâtre allemand, quelques tragédies de Voltaire. — La première esquisse de *Faust* appartient à la jeunesse de Goëthe ; mais cette pièce, même depuis qu'il lui a donné une forme nouvelle, est toujours restée un fragment, et peut-être la nature de cette étonnante production s'opposait à ce qu'elle fût jamais autre chose. »

Est-ce là, grand Dieu ! une conclusion en faveur du genre regardé comme le plus parfait, et sont-ce là les vrais principes de l'art? « Pour représenter *Faust,* ajoute l'apologiste, il faudrait posséder la baguette magique de Faust lui-même. Mais quoiqu'on doive laisser tout à fait de côté l'idée de la scène, il y a prodigieusement à apprendre relativement à l'art dramatique, en étudiant le plan et l'exécution de cette pièce extraordinaire. Dans un prologue, vraisemblablement ajouté après coup, le poëte s'explique comment il ne peut, en restant fidèle à son génie, se prêter à ce qu'exige la foule des spectateurs, et il semble faire ses adieux au théâtre. » C'était ce que Goëthe pouvait faire de mieux, puisque les conceptions dramatiques de *son génie* ne pouvaient être représentées. Ce que la foule des spectateurs exige, c'est le bon sens et des émotions naturelles. Les essais que les imitateurs du romantisme allemand ont faits sur notre scène ont prouvé qu'il en était en France comme en Allemagne ; et de l'au-

tre côté du Rhin on est revenu au genre français, soit par les traductions de nos pièces nouvelles, soit par des pièces d'auteurs indigènes, de la valeur de Kotzebue et d'Ifland, quand chez nous nous revenons chaque jour davantage à Molière et aux richesses de notre répertoire.

« Après Goëthe parut Schiller, ce poëte également doué de la puissance d'agir fortement sur la multitude et sur les esprits éclairés. Son génie, indépendant jusqu'à la témérité, se laissa pourtant dominer par l'exemple. Il est vrai qu'il était encore très-jeune et très-éloigné de connaître le monde qu'il voulait dépeindre, lorsqu'il composa ses premières pièces de théâtre. Aussi y retrouve-t-on manifestement le caractère des plus anciennes productions de Goëthe et de Lessing, ou de la prétendue manière de Shakspeare. — C'est là l'origine des ouvrages de la jeunesse de Schiller, *les Brigands*, *Amour et Intrigue*, et *le Comte de Fiesque*. *Les Brigands*, pièce aussi terrible qu'extravagante, produisit cependant un tel effet, que de jeunes enthousiastes en eurent la tête tournée. On n'y peut pas méconnaître une mauvaise imitation de Shakspeare. Franz Moor est un Richard III vulgaire, qui ne se relève par aucune des qualités de son modèle, et l'horreur qu'il inspire n'est point tempérée par l'admiration. *Amour et Intrigue* est un drame sentimental jusqu'à l'exagération, plus fait pour tourmenter le spectateur par des impressions pénibles

que pour toucher profondément. *Le Comte de Fiesque* est encore, de toutes les pièces, celle dont le plan est le plus mauvais et l'effet le plus faible.

« Un aussi beau talent, continue Schlegel, ne pouvait pas s'égarer longtemps dans ces fausses routes, et des succès qui auraient servi d'excuse à tout autre, ne réussirent point à aveugler Schiller. Il sentit le danger de la rudesse et de cette arrogance présomptueuse, qui ne reconnaît aucun frein et ne s'assujettit à aucune règle, et il s'appliqua avec un zèle extrême, et même avec une sorte de passion, à soigner l'exécution de ses ouvrages. *Don Carlos* est celui qui détermine cette époque de sa vie. Quoiqu'on y trouve déjà beaucoup de profondeur dans les caractères, les traces d'une exagération emphatique s'y font encore remarquer à travers des formes plus choisies. Les situations sont fortes et pathétiques ; mais il y a une telle subtilité dans les motifs, que l'intrigue en devient embrouillée. L'auteur attache tant de prix à ses pensées sur la nature humaine et sur la constitution sociale, qu'il les énonce en propres termes, au lieu de ne les exprimer que par la marche des événements. Il résulte de là, que les dissertations des personnages allongent la pièce, au point de lui faire dépasser entièrement les bornes prescrites à la représentation. — Il s'est appliqué si consciencieusement dans *Wallenstein* à reproduire fidèlement l'histoire, qu'il n'a pas assez maîtrisé sa matière, et qu'un événement,

qui pouvait ne pas occuper un grand espace, s'est étendu entre ses mains au point de fournir à deux drames et à une introduction en manière de prologue. (Benjamin Constant a fondu cette trilogie dans une tragédie en vers français où il y a de beaux passages. La préface de cet ouvrage contient surtout des choses remarquables sur l'art.) — La tragédie de *Marie Stuart* est disposée et exécutée avec bien plus d'art, tout y est maintenu dans le plus juste équilibre. — Dans un sujet merveilleux, tel que l'histoire de la Pucelle d'Orléans, Schiller a cru pouvoir se donner plus de liberté. Le nœud de *Jeanne d'Arc* est plus lâche. — *L'Épouse de Messine,* d'après les intentions de l'auteur, devait être une pièce antique dans la forme et romantique dans le fond. — Les chœurs que Schiller a introduits dans cette tragédie, et où il a souvent déployé la poésie lyrique la plus belle et la plus animée, ne répondent point à l'idée que s'en formaient les anciens. — Un des derniers ouvrages de Schiller, *Guillaume Tell,* est, selon moi, le plus parfait de tous. On y retrouve, dans toute sa pureté, la poésie de l'histoire; la manière en est franche et naturelle; l'imagination du poëte l'a si bien servi, qu'il a dépeint les beautés agrestes des paysages de la Suisse, avec autant de vérité que s'il les avait connus. — Schiller jouissait de la plénitude d'un talent parvenu à son plus haut point de développement, lorsqu'il fut enlevé par une mort prématurée. — Il est arrivé en Allemagne que

chaque génie original a fait naître un essaim d'imitateurs subalternes; et c'est ainsi que Goëthe et Schiller, sans qu'il y eût beaucoup de leur faute, ont été cause qu'un déluge de mauvaises copies a inondé notre théâtre.»

Certes, cette appréciation de Schiller est d'une saine critique, et nous ferait comprendre la réputation dont jouit Schlegel, sans ses contradictions trop fréquentes : il admire et il blâme les mêmes choses, tantôt dans Lessing, tantôt dans Goëthe, tantôt dans Schiller. Sa partialité contre la France lui portait malheur en cela; quand la haine rompt une fois le fil de la logique, on ne parvient que très-difficilement à le renouer. Reconnaissons, nous, dans Schiller un esprit d'une haute portée et un noble talent. Il est facile de voir qu'il attachait à l'art dramatique une grande importance sociale, qu'il le destinait à exercer son influence sur ses concitoyens, et il en avait eu la preuve dans sa jeunesse avec *les Brigands,* puisque des jeunes gens de bonnes familles avaient imité la vie de Franz Moor. « Le répertoire de notre théâtre, dit Schlegel en terminant son cours, compose donc sa misérable richesse d'un mélange bigarré de pièces de chevalerie, de portraits de famille, et de drames larmoyants, qui ne font place que bien rarement à des ouvrages d'un style plus soigné et plus relevé, dans le genre de Schiller, ou de Shakspeare. Au sein de cette abondance nous ne pouvons cependant nous passer

de nouveautés étrangères. Les petites comédies et les petits opéras français trouvent surtout des traducteurs et des imitateurs. Le goût du spectacle se soutient, faute de mieux, par le charme de la variété; mais cette variété même tourne au préjudice de l'art de la déclamation, car les acteurs, obligés d'apprendre à la hâte une multitude de rôles insignifiants et bientôt oubliés, n'ont pas le temps de se perfectionner. Cette situation est exactement aussi la nôtre. »

Mais tout est bien changé en Allemagne depuis le temps où Schlegel prêchait la croisade contre la France, en s'attaquant à notre littérature; le jour de la délivrance a brillé pour la Germanie, sans amener pourtant la liberté, ni la chute des abus; sans satisfaire cet ardent besoin d'émancipation intellectuelle et politique qui dévorait Schiller, et qu'il excitait dans ses ouvrages. Après avoir conçu de douces espérances, les peuples ont fait un retour sur eux-mêmes, et de nouveau se sont tournés, comme par un admirable instinct, du côté du Rhin, vers cette France qui secouait pour la seconde fois son joug. Alors, dans l'espoir de la paix, on a cultivé des deux côtés les tendances philosophiques, et cette question de forme qui, pour un moment, avait agité quelques esprits, fut appréciée à sa juste valeur. Alors les hommes sérieux comprirent, en France et en Allemagne, les avantages et la force de l'unité, d'abord au point de vue politique, puis, par

une réaction infaillible, pour les croyances religieuses dont le besoin se fait toujours sentir ; et le retour aux idées catholiques, à l'influence des beaux-arts, s'effectue de plus en plus, à mesure que les générations nouvelles arrivent à l'âge où le discernement se dégage des impressions de l'enfance. On semblait attendre, en Allemagne, la mort de Goëthe, dernier soutien de la littérature romantique, pour revenir à des espérances, en l'absence du génie. Tant que le vieillard a vécu, sa belle tête, ceinte d'une triple auréole de paix, de gloire et de majesté, suffisait à désarmer la critique. Bien que les temps de foi et d'enthousiasme poétiques fussent passés, bien que des situations nouvelles eussent enfanté des besoins nouveaux, le nom de Goëthe réveillait de si grands souvenirs, que cette génération, qui prit les armes en 1813, eût craint de commettre un sacrilége en portant une main profane sur le dieu vénéré de leurs pères. Mais le poëte mort, le prestige s'est évanoui. L'Allemagne ne tarda pas à être inondée de mémoires sur l'homme privé, et de critiques sur le poëte. On publie chaque jour de nouveaux écrits pour établir sa gloire ou pour la contester ; et dernièrement on lisait dans le *Journal des Débats*, à propos de deux publications récentes, les *Lettres de Goëthe* et les *Conversations de Goëthe*, un feuilleton auquel nous empruntons ce qui peut donner une idée de cette réaction.

Les antagonistes de Goëthe se divisent en deux

classes : les uns, les plus modérés, tout en rendant hommage à l'incomparable génie du poëte, lui reprochent énergiquement de n'avoir été qu'un sublime rêveur, un artiste insouciant, sans conviction morale, religieuse, politique ou sociale, se laissant aller aux inspirations les plus hétérogènes, tour à tour chrétien, païen, musulman, sceptique, panthéiste, athée; d'avoir fait un dieu de la forme, de n'avoir jamais mis ses hautes facultés au service d'une idée utile, d'être resté muet aux jours de l'oppression de l'Allemagne; de s'être tenu lâchement à l'écart, alors que la patrie avait besoin de lui; en un mot, d'avoir sacrifié tous ses devoirs d'homme et de citoyen à des rêveries suaves et harmonieuses, il est vrai, mais sans but, sans portée, sans avenir.

D'autres, plus sévères encore, refusent à Goëthe même le génie poétique. Ils l'appellent tout simplement un homme de talent, *ni plus ni moins,* comme dit Menzel, le plus violent de tous les détracteurs du poëte; ceux-là prennent acte de cette inépuisable variété de tons et de manières qui le distinguent, pour lui dénier toute originalité, etc.

Goëthe a rempli le rôle de Voltaire, moins la pensée du but social; aussi ce rôle se borne-t-il à l'Allemagne. Les grands événements qui occupent l'Europe n'émeuvent Goëthe en rien : toute sa correspondance le prouve. Que lui importent à lui la campagne d'Égypte, la révolution de brumaire, la

bataille de Marengo et la flottille de Boulogne? Que lui importe la motion du tribun Curée qui va fonder un trône nouveau, et poser la couronne sur la tête de Napoléon et de sa descendance? Que lui importe tout cela? il aura à dîner ce soir, 26 janvier 1804, madame de Staël, Benjamin Constant, Müller, Wieland et son ami Schiller! Plus tard, l'Allemagne est envahie, la retraite de Goëthe elle-même est entourée de Français; pensez-vous qu'il va s'apitoyer sur tant de calamités pour son pays? Non, écoutez-le : « J'ai traversé les mauvais jours sans beaucoup de pertes; les affaires publiques étaient en trop bonnes mains pour qu'il fût nécessaire de m'en occuper. Je me suis renfermé dans mon ermitage pour méditer sur moi-même aux heures les plus agitées, aux heures où il faut penser à tout; je n'ai eu qu'une crainte, la plus cruelle de toutes, celle *de perdre mes papiers;* aussi depuis j'envoie bien vite à l'impression tout ce que j'ai de préparé. » Voilà l'homme; que son pays soit humilié, que sa ville natale soit envahie, que sa maison soit livrée au pillage, que lui fait tout cela, pourvu qu'*il conserve ses papiers!* Celui qui écrit ainsi n'est pas poëte pour agir solidement sur le monde; aussi, quand tout change autour de lui, hommes et choses, quand de naïve, candide et sentimentale qu'elle était, l'Allemagne sent le besoin de se faire industrielle, constitutionnelle, représentative, philosophe et catholique, qu'écrit-il? « C'est là ce qui justifie mon impassibi-

lité, et me porte à m'envelopper, comme les dieux d'Épicure, dans un nuage silencieux. Puissé-je le rendre de jour en jour plus épais et plus impénétrable! » Et ailleurs : « Je ne lis plus les gazettes; j'apprends le commencement et la fin de toutes choses, sans m'inquiéter du comment et du pourquoi. » Puis enfin, se couvrant la face, il meurt en s'écriant avec Wilhem Meister : « Le sérieux nous envahit! »

Si l'on se rappelle l'activité infatigable de Voltaire et sa mort au milieu du triomphe, on comprendra la différence des littératures dont Goëthe et lui furent les patriarches, et surtout la fonction sociale de l'une et l'inutilité de l'éclat de l'autre.

DU THÉATRE ITALIEN.

Si l'on en croit les auteurs qui se sont occupés de recherches sur le théâtre italien, on serait tenté d'admettre qu'il n'y a jamais eu d'interruption des représentations scéniques en Italie, depuis le théâtre des Latins; seulement l'art dramatique s'abaissa à courir les rues. Cependant, malgré le nombre des témoignages à cet égard, on fixe l'époque de la renaissance du théâtre à l'époque où Bibiena fit jouer sa *Calendra* pour la première fois, dans les dernières années du quinzième siècle. Puis vint Machiavel avec sa *Mandragola* et sa *Clitia*, puis l'Arioste, puis le mouvement du seizième siècle qui fit refleurir les beaux-arts dans tout leur éclat au moment où Luther venait les proscrire. Les représentations scéniques au sein des églises eurent lieu dans toute l'Italie, à une époque fort reculée, et s'y sont con-

servées plus tard que dans aucun autre pays. A Rome *la Passion de Notre-Seigneur* était représentée dans le Colisée, et Paul III la défendit dans ce lieu seulement. « Depuis 1500, écrit Louis Riccoboni, il n'y a jamais eu de poëtes en Italie dont la profession fût d'écrire pour le théâtre, pour en tirer parti. Les ducs de Ferrare, de Florence, d'Urbin et de Mantoue, n'ont donné la comédie et la tragédie que dans leurs palais particuliers. L'Académie de Sienne fut la première qui excita, par son exemple, les autres sociétés littéraires à composer de bonnes comédies, et à les représenter. Cet usage fut suivi pendant tout le dix-septième siècle, et les comédiens mercenaires, qui alors ne jouaient encore que des pièces à l'impromptu, n'en représentèrent quelques-unes qu'après qu'elles eurent été imprimées. » Ce fut, en quelque sorte, à ces *pièces à l'impromptu* que nous avons dû en France la vraie comédie, celle de Molière; car dans ses courses au sein des provinces, l'auteur du Misanthrope s'essaya par des canevas à l'italienne. « Depuis 1500, poursuit Riccoboni, les Italiens peuvent se vanter d'avoir eu pendant cent ans un très-bon théâtre, qui même est le seul en Europe que l'on puisse citer de ce temps-là, et qui, tant pour les règles que pour le goût et le génie, a servi de modèle aux autres qui sont venus après. Vers le milieu du dix-septième siècle les comédies espagnoles prirent la place de la bonne tragédie et de la bonne comédie.

« La corruption du bon goût a été si violente pendant les cinquante dernières années du siècle passé (dix-septième), que ceux qui s'en étaient préservés n'avaient aucune réputation dans le pays : une pièce de poésie dans le goût de Pétrarque, n'avait qu'un petit nombre d'approbateurs; mais généralement elle était regardée comme insipide et sans génie. Il en était de même des ouvrages de théâtre. Si dans ce malheureux temps il a paru quelque tragédie sensée et de bon goût, elle était reçue avec mépris, et l'on aurait rougi de dire qu'on l'avait lue. Enfin le goût du théâtre espagnol, qui a son grand mérite, a été poussé en Italie au dernier point de l'extravagance; ces sortes de poëmes dramatiques sont sans nombre en Italie, et la plus grande partie, du génie que nous venons de dire.

« Cette frénésie de l'esprit se calma, et sur la fin du siècle on vit paraître, dans toutes les villes d'Italie, des savants et des gens de lettres et de goût, qui, par leurs ouvrages et par leurs dissertations dans les académies ou dans les sociétés littéraires, firent revivre et ramenèrent le bon sens partout. A l'égard du théâtre, on opposa les traductions de Corneille et de Racine aux extravagances qui étaient si fort en vogue : les comédiens mercenaires suivirent l'exemple des particuliers, et en peu d'années (avec bien de la peine à la vérité) toute l'Italie se remit dans le bon goût.

« Depuis 1700, il a paru un nombre de tragé-

dies, que les bons esprits des Italiens ont écrites, quelques-unes dans le goût français, et d'autres dans la forme ancienne : celles-ci venaient des plus savants génies d'Italie, qui, non contents de la forme de la tragédie française, aimèrent mieux rappeler le goût des Grecs; mais ils n'ont pas été les plus heureux. De même on a vu paraître quelques comédies nouvelles, et les unes et les autres en vers; il est vrai qu'elles sont en si petit nombre que le théâtre italien, depuis 1700, est infiniment pauvre, si on le compare aux théâtres français, espagnol et anglais, qui, chaque année, augmentent leur fonds par des nouveautés.

« La stérilité du théâtre italien vient sans doute de ce que les pièces ne produisent rien à leurs auteurs : un homme d'esprit, et riche, écrit quelquefois, pour sa propre satisfaction, un ouvrage dramatique, et le donne aux comédiens; d'autres, comme *Martelli*, *Gravina*, font imprimer leurs productions en ce genre, sans les faire paraître sur la scène auparavant, et laissent aux comédiens, après l'impression, la liberté de les représenter s'ils le veulent. Mais ce sont là des événements qui arrivent si rarement, qu'il y a tout à craindre que le goût du théâtre ne se perde bientôt en Italie.

« Les gens d'esprit et de talent (qui trop souvent ne sont pas favorisés des biens de la fortune) prennent une autre route pour y parvenir. Le temps a insensiblement détruit la plupart des académies, et

le même goût ne se trouve point dans celles qui subsistent encore. Si, de temps en temps, et par une espèce de caprice seulement, elles s'avisent de jouer quelques pièces, elles aiment mieux en traduire du théâtre français que d'en composer de nouvelles. C'est ce qu'on a pratiqué dans les colléges de Rome, de Parme, et dans presque tous les autres colléges d'Italie. Cette facilité détourne ceux même qui ont le plus de talent d'imaginer des sujets; et l'un des meilleurs poëtes de son temps, le *Gigli*, après avoir donné plusieurs pièces de son invention, traduisit *le Tartufe* de Molière, dont il a fait sa comédie de *D. Pilone*. Dès lors, j'augurai que l'Italie n'aurait plus pour poëtes dramatiques que de simples traducteurs; et ce que j'ai prévu ne s'est que trop accompli. »

Le Tartufe traduit, il est facile de concevoir comment le théâtre, en Italie, ne devait plus se composer que de traductions et de farces improvisées, auxquelles le génie de la langue et l'esprit des acteurs se prêtaient à merveille; et bien que Riccoboni relève l'opinion assez généralement adoptée de son temps, comme encore du nôtre, que les acteurs italiens étaient peu propres au genre sérieux et noble, les causes de la situation inférieure du théâtre italien, vis-à-vis des autres théâtres, sont plus importantes, et tiennent à la politique plus qu'à la littérature. En effet, cette péninsule est divisée en petits États, et quant au langage, en patois si différents,

que le Vénitien et le Napolitain ne se comprennent pas plus que le Génois ne peut les comprendre. Le pur toscan est, il est vrai, la langue générale qui rassemble toutes ces individualités sous ses lois, mais les comédiens, improvisant dans le dialecte des localités, produisaient naturellement plus d'effet, et ne tentaient pas de ramener à l'unité.

D'un autre côté, et c'est là la raison la plus plausible de cette stagnation du théâtre italien, le goût de la musique, si naturel au pays, devait, en développant le drame chanté, porter au drame parlé le coup le plus funeste. Si l'on excepte la *Mérope* de Maffei, que celle de Voltaire a fait oublier, on ne retrouve le génie poétique en Italie, en attendant la venue d'Alfieri, que dans les drames de Métastase, tous destinés à la musique. Métastase eut la prétention d'exciter des émotions sérieuses, et observa les formes de la tragédie régulière. D'un talent flexible, il sut se ployer avec grâce aux convenances du musicien; une pureté parfaite, une éloquence soutenue, l'ont fait regarder comme un auteur classique. Peut-être jamais poëte n'a-t-il possédé au même degré le don de rassembler dans un étroit espace les traits les plus touchants d'une situation pathétique; mais, il faut en convenir, il ne peint les passions que sous des couleurs très-vagues. Aussi ses pièces ne sont-elles jamais fortement conçues; et la poésie se contente d'imprimer un mouvement léger et faible à l'action, en laissant à la musique le soin des déve-

loppements brillants et variés. Métastase est complétement un poëte musical; mais, pour s'en tenir à cette comparaison, il ne possède que la partie mélodieuse et chantante de la poésie, sans en faire vibrer les cordes graves et sans connaître les effets profonds et mystérieux de l'harmonie. Les Italiens cependant sont touchés jusqu'aux larmes de la poésie de Métastase. Il a des vers dont la dignité et la concision énergique s'élèvent tout à fait au niveau de la tragédie, quoiqu'on y démêle certain air de bravade qui ressemble aux fioritures d'un soprano. Le nouveau système de musique ayant amené une révolution par les Cimarosa et les Paesiello, et par l'intervention de la musique allemande, les opéras de Métastase ne se sont pas soutenus au théâtre, et maintenant le libretto est aussi loin de la poésie que l'opéra-comique français l'est de la musique.

Que les causes du peu de succès du style élevé pour le théâtre, en Italie, soient connues ou non, elles existèrent au point de paralyser l'influence qu'un homme audacieux et fier eût exercée dans tout autre pays avec la puissance de son talent. Nous voulons parler d'Alfieri. Plein d'idées fortes, éprouvant les passions violentes qu'il voulait peindre, il chercha vainement à les exprimer dans une langue qui n'offrait plus depuis longtemps que des images agréables, et qui ne se prêtait ni aux accents du malheur, ni au recueillement de la mélancolie, ni à la sublimité de l'héroïsme. Voyant l'impossibilité de

réussir en suivant la route commune, il résolut de se faire une langue qui lui fùt particulière, de dépouiller l'italien de cette harmonie recherchée à laquelle on sacrifiait la justesse des pensées, et de se rapprocher de la langue du Dante. En marchant ainsi sur les traces d'un auteur dont le style avait vieilli, et que les savants mêmes avaient peine à bien comprendre, il renonçait en quelque sorte à la popularité; il s'exposait à ne pas produire les effets qu'il rêvait dans son imagination; car, exalté par les productions de la philosophie, il ne voyait dans la société que des abus et des vices, et dans le théâtre qu'un moyen de les flétrir.

Alfieri, plus hardi que tous les auteurs qui l'avaient précédé, fit dominer dans ses tragédies la haine contre le gouvernement d'un seul; choisissant de préférence les sujets qui pouvaient fournir quelques développements à ses opinions, il les répandit encore dans ceux qui y paraissaient le plus étrangers. Il avait compris que le théâtre doit être consacré à fortifier un système politique, philosophique, social en un mot, dans le but de rendre les hommes meilleurs et plus heureux. Quoiqu'il fût en possession de tous les avantages de la naissance et de la fortune, il avait adopté, bien avant la révolution française, les opinions de nos plus ardents révolutionnaires. Mais, en Italie, ces opinions étaient plutôt celles de la noblesse que celles du peuple. Le marquis de Carracioli, ambassadeur de Naples à Paris,

avait professé publiquement l'athéisme, et, quittant la France pour aller exercer en Sicile les fonctions de vice-roi, il avait conservé, avec le baron d'Holbach, avec d'Alembert et Diderot, une correspondance active, au moyen de laquelle il tenait les hautes classes d'Italie à la hauteur de la société parisienne. La conduite de la noblesse napolitaine à l'époque de l'invasion des Français montre quelle influence le marquis exerça sur ses compatriotes.

Alfieri avait fait une profonde étude des chefs-d'œuvre tragiques des Grecs et des Français. Des deux systèmes, il voulut s'en former un qui joignît à l'antique simplicité les avantages qui avaient dû résulter des progrès de l'art. Peu sensible aux beautés de détail qui font le charme du théâtre français, il blâma les épisodes, les actions secondaires, les confidents, les reconnaissances : aussi fut-il aride par la conception comme par l'exécution, et les Italiens lui reprochèrent d'avoir adopté une langue barbare et sans élégance, d'être obscur à force de vouloir être concis, enfin de ne pas savoir intéresser. « L'auteur, dit Alfieri en parlant de lui-même, s'est privé de tout ce qui pouvait nuire à la simplicité du sujet, dont il s'est fait une loi sacrée de ne jamais s'écarter, depuis le premier vers jusqu'au dernier. Dans les autres tragédies, on peut perdre des scènes entières sans cesser de suivre l'action; dans celles-ci on ne peut perdre un seul vers sans que l'intelligence et la clarté en souffrent beaucoup. Les moyens qu'emploie

l'auteur sont toujours simples, nobles et vraisemblables. Parmi ses dix-neuf tragédies, dans *Brutus* seul, on se sert d'une lettre, et encore n'est-elle pas absolument nécessaire. On n'y voit point de ces personnages inconnus à eux-mêmes et aux autres, etc.»

Ce système explique à la fois la haute estime qu'on eut pour lui, et le peu de succès populaire qu'obtinrent ses pièces.

Il n'en avait pas été ainsi pour la comédie, et surtout avec Goldoni, qu'on a surnommé *le Molière de l'Italie*, non qu'on prétendît l'égaler à un poëte comique qui n'a de rival dans aucun pays, mais parce qu'on voulait honorer en lui le restaurateur du théâtre dans sa patrie, et pour lui marquer sa place à une grande distance au-dessus de tous ses devanciers et de tous ses successeurs. Goldoni, en effet, est l'écrivain dramatique le plus populaire de l'Italie.

Au commencement du dix-huitième siècle, la comédie italienne était encore abandonnée aux masques et aux canevas. Les quatre masques obligés étaient Pantalon, négociant de Venise; le docteur jurisconsulte de Bologne; Brighella et Arlequin, valets bergamasques : le premier portant une livrée, adroit; le second, balourd, dont le pauvre vêtement se compose de pièces de différentes couleurs, et qui étale à son chapeau la queue de lièvre, panache ordinaire des paysans de Bergame. Quant au négociant et au docteur, vieillards, représentant, celui-là les professions lucratives, celui-ci les professions sa-

vantes, leur costume est resté tel qu'il était anciennement dans leur pays; le Vénitien, robe noire, bonnet de laine, gilet rouge, culotte coupée en caleçons, bas rouges, pantoufles et longue barbe; le docteur, la vieille robe de l'université de Bologne, avec un masque singulier, imaginé d'après une tache de vin qui déformait le visage d'un jurisconsulte de ce temps-là. C'était sur ces données invariables que des espèces d'improvisateurs bâtissaient des actes et des scènes, retraçant avec uniformité des pères dupes, des fils libertins, des filles amoureuses, des valets fripons; imitation dégénérée des antiques comédies de Plaute et de Térence.

Mais Goldoni, avocat vénitien, n'écoutant que sa vocation pour le théâtre, se mit à composer des opéras, des comédies, des tragédies même, et bientôt il ouvrit une nouvelle voie : né en 1707, avocat en 1732, il se débarrasse des entraves du barreau, s'attache à une troupe de comédiens, et, menant avec lui sa mère, veuve et pauvre, qu'il nourrissait de son travail, il se fait poëte à leur suite, et parcourt l'Italie. Toutefois, la déconsidération qui semblait devoir s'attacher à ce genre de vie n'atteignit jamais Goldoni. Il en fut préservé non-seulement par l'éclat de son mérite, mais par la pureté de ses sentiments et l'élévation de son caractère. C'est qu'en effet une grande honnêteté d'âme se fait sentir dans toutes ses compositions; ce fut tout à la fois sous le rapport de la morale et de l'art qu'il corrigea la scène italienne, et ce

point de vue seul empêche de le comparer à M. Scribe, l'auteur le plus fécond de nos jours, qui, pour avoir dépassé le nombre des ouvrages de l'Italien, n'en est pas encore arrivé à mériter un de ces surnoms qui donnent la gloire.

Goldoni travailla seul, pendant trente ans, avec une facilité quelquefois regrettable ; il produisit plus de cent ouvrages dramatiques, dans lesquels il n'est presque point de caractères qu'il n'ait tracés, de ridicules qu'il n'ait peints, de leçons morales qu'il n'ait présentées. Voilà, on le comprend, ce qui lui fait trouver grâce pour sa fécondité. Si trop souvent la profondeur manque à ses conceptions, et la verve à son dialogue, du moins est-il toujours ingénieux et vrai. Et quelle étonnante profusion de ressources ne lui fallait-il pas dans l'esprit pour parcourir ainsi, sans chemins frayés, une carrière immense et éclatante, et pour créer tout à lui seul, spectacle, comédiens et spectateurs ? Le théâtre comique des autres nations se compose d'une multitude de gloires rassemblées ; celui de l'Italie est presque renfermé dans le nom de Goldoni. Car, faisons-le bien observer, le plus grand nombre de ses ouvrages se compose de grandes pièces, où les caractères sont habilement tracés, où le sentiment du bon et du juste domine, et il suffit de le relire aujourd'hui pour comprendre l'admiration qu'il excite encore. La langue française, il est vrai, lui était familière ; il nous emprunta beaucoup, mais, en revanche, il vint composer à Paris

le Bourru bienfaisant, l'une de nos excellentes pièces d'intrigue et de caractère, qui est restée au répertoire, et qu'on revoit toujours avec plaisir.

Goldoni a fait une comédie du *Menteur*, et voici le jugement qu'en porte Voltaire à l'occasion de celui de Corneille : « Corneille, dit-il, en imitant cette comédie de l'espagnol, de Lope de Véga, a, comme à son ordinaire, eu la gloire d'embellir son original. Il a été imité à son tour par le célèbre Goldoni. Au printemps de l'année 1750, cet auteur, si naturel et si fécond, a donné à Mantoue une comédie intitulée *le Menteur*. Il avoue qu'il a imité les scènes les plus frappantes de la pièce de Corneille ; il a même quelquefois ajouté à son original. Il y a dans Goldoni deux choses fort plaisantes : la première, c'est un rival du menteur qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le menteur lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui l'on dit des injures ; la seconde, est le valet qui vient imiter son maître, et qui s'engage dans des mensonges dont il ne peut se tirer. Il est vrai que le caractère du menteur de Goldoni est bien moins noble que celui de Corneille. La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus intéressant : la prose italienne n'approche point des vers de l'auteur de Cinna. Chez Goldoni, le menteur est puni et doit l'être : il en a fait un malhonnête homme, odieux et méprisable. Le menteur, dans le poëte espagnol, et dans la copie faite par Corneille, n'est qu'un étourdi. »

Est-ce là le sujet d'un éloge ou d'un blâme ? Le mensonge a, par lui-même, quelque chose de si humiliant et de si bas, qu'il suffit de le montrer pour en obtenir un effet moral. De nos jours, M. Scribe et compagnie a fait aussi un menteur, *le Menteur véridique*. Mais cette bluette, de la valeur de tous ses autres ouvrages, n'a duré qu'une saison.

Goldoni a fait aussi une pièce intitulée *Molière*, et c'est son chef-d'œuvre. L'idée en est heureuse, l'intrigue bien ourdie, les situations plaisantes, les caractères fortement tracés. L'auteur a écrit de verve, il s'est fortement identifié avec les chagrins de Molière, et les a peints avec une telle vérité, que vous vous croyez transporté dans la maison même de ce grand homme, et que ses faiblesses et ses peines se découvrent au spectateur comme à un ami. La pièce est écrite en vers, et il en est résulté plus de vivacité et de brillant dans le dialogue.

La collection de Goldoni a été souvent pillée par nos auteurs dramatiques, et c'est ce qu'ils ont pu faire de mieux. Gozzi, son contemporain, n'est pas sorti du genre de la comédie à masque; et de nos jours, il faut citer le comte Giraud, d'origine française, dont les comédies ont obtenu un grand succès dans toute l'Italie, et qui forment, avec les traductions des pièces représentées à Paris, le seul répertoire des compagnies de comédiens dans toute l'Italie. Quelques hommes de talent se sont fait cependant une grande réputation avec la tragédie, et nous ne

saurions, sans injustice, passer sous silence leurs droits à nos éloges. A leur tête se présente d'abord Monti, Italien par excellence, type de l'ancienne courtoisie, et qui, depuis soixante ans, se fit connaître tour à tour sous le titre d'*abbé Monti*, puis de *citoyen Monti*, et enfin, de *chevalier Monti*, accommodant sa verve au moment présent, s'exaltant sur tous les sujets, fournissant de l'enthousiasme et des vers pour tous les événements, et changeant constamment d'admiration, tout en restant néanmoins de bonne foi avec lui-même.

Le mérite poétique de Monti est surtout dans l'expression. Ses poëmes sont fort renommés; mais, comme auteur dramatique, il est moins haut placé qu'Alfieri; cependant, la tragédie de *Caius Gracchus* est estimée.

Ugo Foscolo, auteur des *Lettres de Jacopo Ortis*, persécutées par Bonaparte, appartient à la Grèce comme à l'Italie par son origine: il est né à Zante d'un père vénitien et d'une mère athénienne. Jeté dans sa jeunesse parmi tous les orages que notre révolution appela sur l'Italie, il n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il annonça son talent par les *Lettres d'Ortis*, qui furent alors un acte de courage, et sont restées depuis un écrit remarquable. L'auteur expia les succès de son livre par les rigueurs du pouvoir. Il n'en demeura pas moins intrépide, et adressa au premier consul de la république française une lettre, où il lui faisait entendre des vérités assez sé-

vères. Cet ouvrage fut saisi, comme le premier. Quand le joug de Napoléon fut brisé, la haute Italie reçut une nouvelle domination dont M. Foscolo put moins encore s'accommoder. Forcé de quitter Milan, il vint en Angleterre, où il s'occupa d'une édition des classiques italiens, ne songeant plus à revoir sa patrie. C'est là que Foscolo a composé et publié sa tragédie de *Ricciarda*.

Cette pièce présente le phénomène bizarre d'une intrigue d'amour jetée dans le moule sévère de la tragédie d'Alfieri. On voit l'effort perpétuel de l'auteur pour saisir minutieusement toutes les formes et toute la couleur de son modèle, jusque-là qu'il donne à l'amour cette énergie sombre et forcenée dont Alfieri a fait le caractère ordinaire des passions tout autres qu'il peint, l'ambition, la haine, la vengeance. On s'accorde à reconnaître dans *Ricciarda* un fonds de talent et un principe de force qui malheureusement n'a pas été appelé à produire d'autres œuvres.

L'*Arminius* de M. Hippolyte Pindemonte, de Vérone, est une tragédie qui jouit d'une haute réputation. Il est aisé de reconnaître parmi quelles circonstances et sous l'inspiration de quels sentiments a été conçue cette œuvre dramatique, non qu'il s'y trouve aucune allusion directe à la siuation de l'Italie, déjà envahie par la révolution française ; mais le but général de l'ouvrage le montre assez de lui-même, et ne pouvait être méconnu à l'époque où il parut sur la scène. Sans doute, c'était une noble entreprise de

réveiller alors le patriotisme dans les âmes italiennes, de fortifier ce sentiment de tout ce qu'il a de saint dans les idées religieuses et morales, dans le respect des lois et le culte des souvenirs, et de proclamer, en face de deux oppressions étrangères qui se disputaient l'Italie, une égale haine pour le despotisme, soit qu'il se présente avec l'antique éclat du diadème, soit avec le sanglant bonnet de la liberté; sans doute, c'était bien comprendre la fonction et le but du théâtre; mais il fallait aussi avoir l'intelligence de la mission de la France, et savoir distinguer entre Rome et les barbares, entre l'esprit de la reine du monde et celui de la Germanie; et la lutte qui se passait dans la drame eût pu servir à utiliser celle qui avait lieu alors sur la terre classique de la liberté.

Silvio Pellico est devenu trop célèbre pour qu'il soit nécessaire d'ajouter rien à tout ce qu'il nous a dit de lui-même. La tragédie de *Françoise de Rimini* lui fut arrachée, représentée malgré lui, imprimée malgré lui, car il attendait, pour se produire sur la scène, quelque chose de plus fort et de plus viril qu'une tragédie d'amour, rêvée à vingt-deux ans. Toutefois, cette œuvre, qu'il dédaignait, jouée dans trois villes des plus éclairées de l'Italie, à Milan, à Turin, à Florence, y a été honorée par des applaudissements universels, et des larmes, qui sont un suffrage plus précieux encore que les applaudissements.

Le plus remarquable de tous ces ouvrages mo-

dernes est sans contredit *le Comte de Carmagnola*, de Manzoni. Petit-fils du célèbre Beccaria, élevé sur les genoux de son aïeul, Manzoni apprit de bonne heure tous les sentiments de patriotisme et d'humanité que renfermait cette âme vertueuse. S'il n'est pas allé, ainsi que Beccaria, dévouer sa vie à un pénible enseignement, dans la seule vue d'être utile à ses compatriotes, il a suivi, autant qu'il a pu, ce noble exemple, en s'associant à tout ce que l'Italie contient d'hommes distingués, qui, depuis trente ans, travaillent à consoler les misères de leur patrie par la gloire des lettres.

En se vouant à l'art dramatique, et en publiant la tragédie du *Comte de Carmagnola*, Manzoni voulut élargir la voie du théâtre au point d'y faire entrer la vie humaine avec tous ses principaux accidents, et d'y faire revivre l'histoire tout entière, en franchissant les bornes arbitraires qu'on avait posées à l'art, enfin en ne reconnaissant d'autre unité que l'unité de l'idée de conception ; d'autre vraisemblance que la vraisemblance morale ; d'autre loi, en un mot, que la loi suprême de l'art, la vérité, d'où naît, pour chaque sujet, sa règle particulière. C'était adopter, dans son plus beau côté, le système romantique préconisé par Schlegel ; l'Italie n'avait pas encore vu l'exemple d'une pareille tentative, et, plus heureuse que la France, un homme d'un beau talent se chargea de l'entreprise. « Tout en me hasardant à publier un ouvrage d'imagination, qui ne se conforme

à aucune des règles du goût reçues en Italie et sanctionnées par l'usage, dit Manzoni dans sa préface, je ne me crois point pour cela autorisé à fatiguer mes lecteurs par une longue exposition des principes que j'ai suivis dans mon travail. Quelques écrits modernes contiennent, sur la poésie dramatique, des idées si neuves et si vraies, et d'une si vaste application, que l'on peut aisément trouver la raison d'un drame, qui, en s'éloignant des anciennes lois, soit néanmoins conduit avec une certaine régularité d'intention. Outre cela, toute espèce de composition présente, à qui veut l'examiner, des éléments nécessaires pour s'en former un jugement, et les voici selon moi. Quel a été le but de l'auteur? Ce but est-il raisonnable? L'auteur l'a-t-il rempli? Proscrire tout examen de ce genre, et vouloir à toute force juger un travail suivant des règles dont l'universalité et la certitude sont précisément un objet de controverse, c'est de gaieté de cœur s'exposer à juger de travers.» Après ce préambule, combattant la doctrine *classique*, il semble offrir son œuvre comme un exemple de ce qu'on peut faire, en suivant celle du romantisme. « Je me suis peut-être appesanti sur une question déjà si bien résolue, continue-t-il, et que bien des gens pourront trouver assez frivole. Je me contenterai de leur rappeler les paroles employées dans un cas tout à fait pareil par un excellent écrivain (Fleury, *Mœurs des Israélites*) : « Il n'y a pas grand mal à « se tromper en tout cela : mais vaut encore mieux

« ne s'y point tromper s'il est possible. » Néanmoins j'estime qu'une telle question a son côté important. L'erreur seule est frivole, de quelque côté qu'on la prenne. Tout ce qui a quelque rapport avec le talent de la parole, comme avec les différents moyens d'influer sur les idées et sur les affections des hommes, est lié de sa nature aux objets les plus graves. L'art dramatique existe chez tous les peuples civilisés; des moralistes le considèrent comme un puissant moyen de perfectionnment ; d'autres, comme un puissant moyen de corruption; personne comme une chose indifférente. Il est donc certain que tout ce qui tend à le rapprocher ou à l'éloigner de son type de vérité et de perfection, doit altérer, diriger, augmenter ou diminuer son influence.

« Ces dernières réflexions m'ont amené à une question maintes fois discutée, à peu près oubliée de nos jours, mais que je crois loin d'avoir été résolue ; savoir, si la poésie dramatique est utile ou nuisible. Je sais que ce peut être aujourd'hui pédanterie de conserver quelque doute à ce sujet, lorsque le public de toutes les nations civilisées a décidé de fait en faveur du théâtre. Il me semble pourtant qu'il faut un grand courage pour souscrire sans examen à une sentence contre laquelle subsistent les protestations de Nicole, de Bossuet, et enfin de J.-J. Rousseau, dont le nom, joint à ceux-ci, acquiert, dans la circonstance, une autorité singulière. Ils ont unanimement prétendu établir ces deux

points : « le premier, que les drames par eux connus « et examinés sont immoraux ; le second, que tout « drame doit l'être, sous peine d'être froid, et, par- « tant, contraire à l'art ; » et ils ont tiré cette conséquence, que la poésie dramatique est une de ces choses qu'il faut abandonner, quelque plaisir qu'elles produisent, parce qu'elles sont essentiellement nuisibles. En tombant tout à fait d'accord avec ces illustres écrivains sur les vices du système dramatique qu'ils ont jugé, j'ose regarder comme illégitime la conséquence qu'ils en ont déduite contre l'art dramatique en général. Ils ont été, je crois, induits en erreur, pour n'avoir pas supposé la possibilité d'un autre système que celui qu'ils ont vu accrédité en France. Mais il peut en exister, et il en existe un autre, susceptible d'un degré d'intérêt plus élevé et exempt des inconvénients du premier, un système qui conduit à un but moral, loin d'y être opposé. Cette direction a été, autant que je l'ai pu, la mienne, et j'avais pensé à faire précéder mon ouvrage d'une dissertation à ce sujet. Mais, forcé par quelques circonstances de remettre ce travail à un autre temps, je me permets de l'annoncer. Il serait, à mon avis, trop inconvenant de manifester une opinion contraire à l'opinion raisonnée de tels hommes, sans apporter ses propres raisons, sans les promettre du moins. »

Certes, il faut le reconnaître, tout ce qu'on vient de lire annonce, chez Manzoni, un homme sérieux

dans ses intentions et dans sa conviction quant à la forme de l'art dramatique, comme dans son doute quant au but. Ce n'est pas un de ces novateurs vaniteux, impatients de faire retentir leur nom, comme on en a vu en France; et sans scrupules, pourvu qu'il en résulte quelque profit.

Nous le dirons hardiment ici, nous : ce n'est pas un grand courage qu'il faut avoir pour aller contre l'opinion de Nicole, de Bossuet et de Jean-Jacques, c'est l'amour du bien, c'est l'intention ferme d'être utile, de conduire la foule vers le but où tendent ses besoins, de l'émouvoir par des exemples de dévouement. Malgré cette opinion raisonnée de trois hommes de talent, le dix-huitième siècle a suivi sa marche. Remettons aujourd'hui la question de l'immoralité du théâtre à l'ordre du jour, mais comme il appartient de le faire dans un siècle positif, et nous l'aurons bientôt résolue : si l'art dramatique est immoral, on ne doit plus le tolérer. Tout est dit. Mais que deviendraient les grandes villes avec leurs populations oisives, sans ce vif attrait qu'offre le théâtre à toutes les classes? Les passions politiques joueraient bien vite le drame terrible de la rue. Qui ne comprend que, dans la situation des choses, il faut moraliser le théâtre, dût-on être froid et contraire à l'art? La question de forme est toujours secondaire. La lutte cesse entre le classique et le romantique; du moment que l'œuvre a un but social, qu'importe la bannière! Manzoni vivant en France eût peut-être

compris cette importante vérité ; il s'est mis à l'œuvre, malgré Nicole, Bossuet et J.-J. Rousseau, et sans avoir égard à leur protestation : il a bien fait. Mais s'il n'a rien changé, ni en Italie où il a eu un grand retentissement, ni en France où il n'est guère connu que par un roman, nous sommes d'assez bonne foi pour n'en pas attribuer la cause au système dramatique qu'il préconise, mais à la timidité des auteurs français, qui n'osent pas rendre au théâtre son importance sociale, ou qui manquent de talent pour lui faire reprendre son rôle ; et ce que la France sanctionne, seul, produit une commotion universelle. Après la domination française, l'auteur du livre *Sulla Morale catolica* reçut, au contact des Autrichiens, ces idées nouvelles sur lesquelles il espérait baser une réforme littéraire. Plus tard, quand Walter Scott eut élevé le roman jusqu'à l'histoire, Manzoni l'essaya, et réussit dans ce genre par la publication des *Fiancés* (*i Promessi sposi*) ; il y avait donc en lui le noble désir de stimuler ses compatriotes à se mêler au mouvement intellectuel pour qu'il en résultât nécessairement des bienfaits pour eux. Mais s'il en pouvait être ainsi pour les Milanais, que devaient produire ces efforts d'un homme de bien et de talent, sur le reste de l'Italie, et sur les grandes nations dont l'influence s'exerce par la politique et par l'industrie, sinon par la science philosophique? Rien, qu'un de ces essais qui rappellent plutôt le passé d'une nation qu'ils ne prouvent pour le présent.

Le théâtre, nous l'avons souvent dit, est l'expression de la destinée sociale d'une nation pour agir sur elle-même et sur les autres nations, et l'Italie, moitié allemande, n'a plus aujourd'hui assez de liberté pour que les différents peuples qui la composent puissent se réunir même par la littérature. Il n'y a que la musique qui puisse relier par des émotions bien vagues les peuples de la péninsule italique, entre eux d'abord, pour aller ensuite, en passant les monts et les mers, soupirer leur nom aux autres peuples du monde.

C'est en effet par la puissance de l'art musical que l'Italie s'adresse encore au monde ; c'est par le drame chanté que le *théâtre italien* exerce de l'influence en France, comme partout où les hommes sont sensibles aux charmes de la mélodie.

DU THÉATRE RUSSE.

Nous n'avons pas prétendu donner avec une scrupuleuse exactitude la situation de l'art dramatique dans les pays étrangers, notre but se bornant à faire connaître celle du théâtre français. Cependant un aperçu à cet égard nous semblait nécessaire, autant comme contraste que comme complément. Aussi, après avoir dit un mot sur les trésors des langues le plus généralement parlées dans la vieille Europe, croyons-nous devoir jeter un coup d'œil sur l'état de la littérature dramatique en Russie, sous la volonté morale et politique d'un seul homme. L'empereur Nicolas, comme Louis XIV, ajoutera-t-il à sa couronne cette auréole de gloire que les beaux-arts font luire pour la postérité? C'est un question qu'il est appelé à résoudre.

Les beaux-arts marquent le degré de civilisation où les peuples sont arrivés : que sont-ils dans le plus vaste empire du monde? Les artistes russes doivent nous l'apprendre. Nous avons vu, à l'une de nos expositions du Louvre, un tableau fait à Rome par un sujet de l'empereur; nous avons applaudi dans la troupe italienne un chanteur russe; on nous a fait entendre un orchestre de cors, qui sur les lacs ou dans les forêts doit produire un merveilleux effet. Mais si ces deux premières tentatives nous ont révélé l'âme humaine et son action dans l'art du peintre et dans l'art du chanteur, la troisième nous a seulement donné l'idée d'une invention qui fut ingénieuse à une époque fort reculée dans le passé, alors que la *balalaika* (guitare à trois cordes) était le seul instrument des habitants de la Russie. Nous savons aussi le nom de l'historien Karamsine; on nous a dit qu'il existait un la Fontaine et des poëtes sur les rives de la Néva; mais le théâtre russe est encore resté muet pour la grande famille des peuples.

Si l'on réfléchit à la situation morale et politique de la Russie et à l'importance sociale du théâtre, d'après ses effets chez les nations civilisées, on comprendra que les choses sont dans les conditions les plus avantageuses à ce pays, avec les intentions que tout monarque doit naturellement avoir pour l'amélioration de ses sujets au point de vue des facultés intellectuelles et physiques. L'empereur Nicolas, sa famille, sa cour, les grands, tous les propriétaires

d'hommes, ne pouvaient dédaigner de régner sur des êtres intelligents, et de hâter des développements qui doivent accroître les richesses nationales. L'intérêt en fait une loi, mais l'intérêt fait aussi une loi de la prudence. Pour arriver à des bénéfices certains, le possesseur ne veut pas s'exposer à tout perdre, et ce calcul est un acte de civilisation.

Un préjugé fait croire assez généralement qu'il y a tyrannie et injustice dans l'organisation politique de la Russie. Cependant il n'en est rien. Il y a despotisme, oui; mais un despotisme bien intentionné est un moyen si puissant et si logique de civilisation, qu'il faut en espérer d'heureux résultats, lents sans doute, mais infaillibles. La noblesse russe, nous l'avons dit et c'est la vérité, est à notre niveau intellectuel; elle a des idées libérales ; le grand mot d'émancipation prononcé par l'empereur Alexandre ne lui cause pas de terreurs, quoi qu'on en ait dit. Mais à l'égard de la politique insurgée contre la France, à tort ou à raison, ce n'est pas ici le lieu d'examiner le dilemme; vis-à-vis des chartistes anglais, des républicains de Paris, elle est inexorable, terrible même, car elle se croit le droit de faire le bien à sa façon et comme elle l'entend ; elle prétend être juge de l'opportunité du moment et des moyens à mettre en œuvre pour amener progressivement les peuples à une amélioration morale et matérielle. Cette prétention est fondée, du moins pour un Russe. On a voulu, après 1830, rompre toute communication avec la France ;

mais savait-on en Russie ce que deviendrait la monarchie de juillet? ce que devait protéger un trône élevé sur des barricades? On s'est bientôt rassuré, et le théâtre français de Saint-Pétersbourg et de Moscou n'a pas cessé d'exercer son influence par le contact de l'esprit français avec les classes élevées de la Russie. Sous l'attrait du plaisir, nous agirons, par elles, sur le sort des populations de la plus grande partie de l'Europe, si nous ne renonçons pas à la fonction française et à celle du théâtre.

Le théâtre français, on le comprend, est spécialement destiné aux classes instruites, en Russie; le théâtre national existe pour les classes moins avancées. Mais quelle est sa situation littéraire? Le gouvernement le fait-il servir à son œuvre? Concourt-il à l'éducation sociale? L'envisage-t-on habilement comme un moyen d'instruction? A-t-on compris qu'il n'y a pas de nobles distractions que le peuple ne fasse tourner à son profit, d'après l'instinct qui le pousse secrètement vers le but que Dieu a marqué à tous les peuples? Voilà des questions bien importantes dans l'intérêt national de la Russie; encore une fois ce n'est pas à nous qu'il appartient d'en donner la solution.

L'auteur de ce livre a porté, bien jeune, il est vrai, l'uniforme des gardes de l'empereur de Russie, dans ce régiment d'Ismaïlowsky, qui, le premier, s'insurgea pour Catherine II. S'il se rappelle ses observations durant son séjour sur les rives de la

Néva, en 1814, 1815 et 1816, relativement au théâtre national, il n'y retrouve rien qui puisse préciser une tendance bien marquée. Sauf quelques velléités de patriotisme, l'art dramatique n'était alors qu'un reflet de notre théâtre. Au reste, c'est sur une littérature peu connue qu'il importe de donner une notice, et les études faites dans le temps, sous l'influence des hommes les plus recommandables, dont quelques-uns sont aujourd'hui aux affaires, nous serviront à cet égard.

D'abord, disons-le, et la remarque est des plus importantes, l'esprit de la civilisation n'a pas marché en Russie comme dans les autres nations. Tout y a été brusque, rapide, sans précédents, sans germes, sans développements successifs; le sceptre de Pierre Ier a été tantôt une hache, tantôt un bâton. Après avoir observé en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, l'art de gouverner, le czar, parti despote, est revenu despote; car l'esprit d'un peuple fournit l'essence de sa politique et seul fait sa force nationale et internationale : la forme d'un gouvernement n'est jamais une chose fortuite, ni l'effet de la volonté d'un seul, il y a consentement réciproque par le fait de la durée. A des peuples arriérés dans la voie sociale, il fallait le caractère indomptable de Pierre le Grand; et à lui, homme de bon vouloir, il fallait la toute-puissance, sans entraves, soit qu'elles vinssent du pope ou du strélitz.

Le théâtre n'est pas, en Russie, le fruit d'une idée

aussi vieille que la nationalité; il ne doit pas son origine au prêtre; il n'a pas eu son berceau dans l'Église, enfin il n'est pas l'idée à son second degré, à sa deuxième forme. Le prince a résumé en lui le mouvement sacerdotal, il s'est fait chef spirituel, et, à ce titre, il a fondé le théâtre, comme il a continué les rites de l'antique croyance, dans l'intérêt de son autocratie. Le catholicisme grec, ce schisme des Césars de Byzance, selon sa source impériale, dernière expression de la force du glaive, devait trouver son dernier abri près du trône fondé par Wladimir, trône reconstruit, sur le nouveau modèle, par la main de Pierre Alexiéwitch. C'est toujours un catholicisme, bien qu'il n'ait pas procédé évangéliquement en allant des petits aux grands, des esclaves aux maîtres; car il ne nie aucune des facultés humaines, car il les appelle toutes à la gloire du Très-Haut, avec leurs expressions artistiques. Mais quand la société qu'il dirige tend à se développer, quand elle interroge les autres sociétés, les grandes révolutions morales y sont déjà faites; quand elle se souvient qu'une fille d'Iaroslaf, de ce prince qui fut à la fois le Clovis et le Charlemagne de la Russie, s'est assise à côté de Henri Ier sur le trône de France, c'est par la voix de Corneille et de Molière que la fille slave répond au czar Pierre. Alors la civilisation fut hâtée par des moyens factices; les fruits qu'elle donna, beaux en apparence, n'eurent ni la même saveur, ni les mêmes propriétés que sur le sol

où l'arbre avait crû lentement, selon la loi des siècles et celle des saisons.

Fils du trône, le théâtre russe fut, comme les usages et les vêtements, une importation de l'étranger; aussi, se ressentant toujours de son origine, doit-il être, sous la pensée d'hommes intelligents, une bonne école de morale, un moyen rapide d'éducation, un exemple sur lequel on peut se modeler. L'impératrice Catherine II ne fut pas la première à introduire le goût des spectacles; mais elle voulut leur donner une direction et les faire concourir à ses projets, tout favorables à l'émancipation de la noblesse, par la culture des lettres. C'est dans ce but qu'elle composa elle-même cinq ouvrages dramatiques, en langue russe, qui furent joués sur les théâtres publics. L'une de ces pièces était d'un genre nouveau : Schlegel l'appellerait *romantique*, nos dramatistes modernes en feraient une œuvre *fantastique*, et son impérial auteur l'appela : *représentation historique*. Ce n'est ni une tragédie, ni une comédie, ni un drame, ni un opéra, mais un assemblage de scènes de tous les genres. Elle fut jouée, aux fêtes de la dernière paix faite, sous son règne, avec les Turcs, avec une pompe extraordinaire et des décorations magnifiques : plus de sept cents personnes paraissent sur le théâtre. Le sujet est entièrement tiré de l'histoire russe et en représente toute une époque, celle d'*Oleg* au berceau de la monarchie slave. Dans le premier acte, *Oleg* jette les fonde-

ments de Moscou; dans le second, il est à Kief, où il marie et établit sur le trône son pupille *Igor*. Les anciennes cérémonies usitées aux mariages des czars offrent des scènes très-piquantes, et des tableaux charmants formés par les jeux et les danses nationales qu'on exécute. *Oleg* part ensuite pour une expédition contre les Grecs : on le voit défiler avec son armée et s'embarquer. Au troisième acte, il se trouve à Constantinople. L'empereur Léon, forcé de signer une trêve, reçoit ce héros barbare avec la plus grande magnificence; on le voit manger à sa table, tandis que de jeunes Grecs, filles et garçons, chantent ses louanges en chœur, et exécutent devant lui les anciennes danses de la Grèce. La dernière décoration représente l'hippodrome, où l'on donne à *Oleg* le spectacle des jeux olympiques : un second théâtre s'élève dans le fond, et l'on joue devant la cour des scènes d'Euripide à la grecque. Enfin *Oleg* prend congé de l'empereur et append son bouclier à une colonne, pour attester son voyage à Constantinople et inviter ses successeurs à y revenir un jour.

Cette pièce ressemble beaucoup à celles qu'on joue aujourd'hui sur notre théâtre du Cirque olympique. Elle était tout à fait dans le caractère russe, et surtout dans celui de Catherine. Cette idée de mettre sur la scène les grands événements de l'histoire, comme en tableaux, devenait certes un enseignement utile, par le moyen du théâtre; et, tout en célébrant la paix, c'était revenir au dessein chéri de subjuguer

la Turquie. Cet exemple donné par la souveraine fut suivi non-seulement par les courtisans, mais encore par les Russes qui sentaient s'agiter dans leur cœur des sentiments de patriotisme; et, chose bizarre, mais concevable, le patriotisme consistait alors à s'opposer à toutes les innovations, à toutes les imitations des usages étrangers. On n'en était pas encore arrivé à comprendre l'esprit voltairien, ni la philosophie de Diderot; aussi, contre leur intérêt, les Russes de vieille roche se renfermaient-ils dans l'admiration des coutumes nationales; ils ne voyaient dans le théâtre qu'un moyen d'exalter la liberté primitive des Slaves leurs ancêtres, et cette indépendance du joug étranger qu'ils avaient conquise les armes à la main, contre les Tartares. La forme de la tragédie française se prêtait à merveille à l'austérité de leurs intentions; ils l'imitèrent servilement, mais avec bonheur. C'est ainsi qu'on vit à différentes époques des tragédies russes sur les sujets de leur histoire les plus propres à entretenir l'amour national, le culte des choses que Pierre le Grand avait voulu briser, culte que Catherine, appelée par ses ennemis *la Muette* ou *l'Allemande* (le mot russe exprime les deux idées), entretenait par l'effet d'une politique adroite.

Mais quand les principes philosophiques que Catherine avait, en quelque sorte, vulgarisés dans son empire, reçurent leur application par la révolution française; quand les images de Voltaire, de

Diderot et de Jean-Jacques furent brisées à l'Ermitage; quand la vieille femme comprit bien les conséquences de la philosophie, sa marche naturelle, son but inévitable, elle devint aussi sévère contre la prédication théâtrale qu'elle avait été d'abord bien disposée pour elle. Le poëte Knéjnine avait laissé une tragédie de *Vadime*, héros et citoyen de la république de Novogorod qui disputa à Rurik le souverain pouvoir dont ce chef varègue s'empara enfin par la victoire : la princesse Daschkoff fit imprimer cette tragédie, mais l'impératrice en défendit la représentation, dans la crainte que l'esprit de liberté qui y régnait ne coïncidât avec celui de la révolution française. Dans cette pièce l'auteur faisait dire à *Vadime*, qu'*un roi joint les faiblesses d'un homme à la puissance d'un dieu;* et Catherine avait trop de faiblesses pour ne pas trembler alors pour sa puissance.

Plus tard, sous l'empereur Alexandre, après le succès des armes françaises, la tragédie de *Vadime* fut jouée; on en composa même d'autres sur des sujets nationaux, par exemple, ceux de *Dmitri-Donsky*, qui défit les Tartares sur le Don, et de *Pajarskoï*, boucher, qui se dévoua pour l'indépendance de son pays.

La littérature russe se rapproche beaucoup de la littérature française pour la finesse, le sentiment, la gaieté et le goût. Le génie de la langue, à la fois fortement accentuée comme l'allemand, et sonore,

euphonique, musicale même comme l'italien, se prête à merveille à exprimer avec énergie, concision et grâce, et conséquemment à traduire et à imiter, principalement pour la scène. Parmi les poëtes tragiques, il faut remarquer Lomonosof, Soumarokof et Derjavine. Ce dernier était secrétaire de Catherine II, et passe pour l'avoir beaucoup aidée dans ses travaux littéraires russes, comme M. de Ségur pour ses comédies françaises, qui ont été recueillies et publiées sous le titre de *Théâtre de l'Ermitage*.

Le premier auteur dramatique dont le nom soit resté est Trédiakowskoi. Il traduisit l'Art poétique de Boileau, et fit représenter, sous le règne de l'impératrice Anne, des opéras, des comédies et des intermèdes; mais il avait la passion des lettres plus que le talent. Parmi les pénitences infligées aux courtisans admis dans l'intimité de Catherine II à l'Ermitage, on devait lire tant de pages de la traduction en vers du Télémaque par Trédiakowskoi, ou apprendre un certain nombre de vers d'une de ses tragédies. Il y eut aussi, vers la fin du dix-septième siècle, quelques tentatives de comédies saintes, par le métropolite de Rostof, et leur lecture développa le goût du célèbre Volkof, fondateur et premier acteur du théâtre russe. Plus tard, les princesses Sophie et Natalie, sœurs de Pierre Ier, composèrent des tragédies et des comédies, dans le but de détourner le czar de son penchant pour la débauche. Mais jusqu'au moment où Lomonosof ouvrit la carrière et posa les

fondements d'un Parnasse, sur les rives de la Néva il n'y eut rien de remarquable. Cet homme, lui-même, quoiqu'il eût un grand talent, devait moins réussir au théâtre que dans le poëme et l'ode, et céder à Soumarakof une place que celui-ci devait mieux remplir. Nourri des chefs-d'œuvre que la France a produits, celui-ci choisit Racine pour modèle et l'imita surtout par la douceur de sa versification. Il laissa beaucoup de tragédies et de comédies, mais presque toutes sont tombées aujourd'hui dans le plus profond oubli, bien qu'elles eussent obtenu du succès dans le temps, grâce aux soins et au talent de l'acteur Volkof. Comblé des bienfaits de Catherine II, ce Roscius hyperboréen, il faut le dire, fut regretté en Russie autant que Garrick le fut en Angleterre.

Enfin, un de ces Russes bien intentionnés, qui comprennent leur pays et les vues qui y règnent, Fon-Vizine, se laissa aller à son penchant pour la comédie, et lui donna une originalité qu'on ne lui connaissait point encore en Russie. Après avoir visité la France et l'avoir observée avec les yeux de l'envie, il adapta aux mœurs moscovites le *Sidney* de Gresset, qui réussit. Mais ce n'était là qu'un ballon d'essai; il ne tarda pas à donner *le Brigadier*, comédie où des traits de mœurs, des mots heureux, des scènes bien dialoguées, faisaient présager mieux encore. En effet, une des comédies les plus parfaites du théâtre russe fut représentée sous le titre du *Dadais* (en russe *nedorosl*). Ce n'est pas précisément une comé-

die de caractère ; le ridicule que l'auteur met à la scène est plutôt l'effet d'une mauvaise éducation que la suite d'un naturel défectueux. Ce n'est pas non plus une comédie d'intrigue ; l'intrigue est la partie faible de l'ouvrage. C'est une excellente comédie de mœurs.

Fon-Vizine s'est proposé de peindre la vie de province, et surtout l'éducation que recevaient alors beaucoup de jeunes gens. Le tableau, frappant de ressemblance à l'époque où il parut, n'a pas encore aujourd'hui perdu de sa vérité. L'habitude de laisser longtemps les enfants entre les mains des femmes, souvent ignorantes et paresseuses, affaiblissait à la fois les facultés morales et physiques de leurs élèves. Effrayé des conséquences qu'entraînait ce système d'éducation, Fon-Vizine rendit un vrai service à sa patrie en le réfutant par le ridicule. Le succès du *Dadais*, soutenu par la marche rapide de la civilisation, fit disparaître un mode vicieux, et la jeunesse russe ne le cède maintenant à aucune autre en instruction, en politesse et en moralité.

Avec Fon-Vizine, Loukine, auteur d'une comédie intitulée *le Libertin corrigé par l'amour*, partage le mérite et la gloire d'avoir concouru à donner au théâtre russe une fonction sociale, en lui faisant remplir quelquefois celle qu'Aristophane exerça chez les Grecs, et toujours en le dirigeant vers un but moral. Les acteurs qui jouèrent la comédie du *Libertin corrigé* rendirent si parfaitement le ton, les

airs, les gestes et le maintien de deux personnages connus, que tous les spectateurs ne purent s'y méprendre. Loukine est aussi l'auteur d'un drame moral appelé *la Bienfaisance gagne les cœurs*.

Les premières années de notre siècle virent paraître des littérateurs distingués, et le théâtre s'est enrichi des efforts qu'ils ont tentés pour le soutenir. A leur tête il faut placer Ozerof, que les Russes mettent au-dessus de tous leurs tragiques. Le premier, en effet, il a fait entendre le langage de la véritable tragédie. Ce n'est pas que Knéjnine, Soumarokof et Derjavine, ses prédécesseurs, aient manqué de talent, mais aucun d'eux n'eut le don d'émouvoir, don précieux qu'Ozerof possédait à un degré très-remarquable. Il imita surtout Voltaire, et la manière dont il exécuta son drame de *Dmitri-Donsky* en est la preuve. Cette tragédie fut donnée en 1807, au moment où la Russie et l'Europe entière se soulevaient contre Napoléon, pour rappeler la lutte des princes russes et des hordes tartares; elle ressemble à la fois au *Brutus* et au *Tancrède* de notre théâtre.

Ozerof dédia sa pièce à l'empereur Alexandre : « Sire, lui dit-il, Dmitri donna le signal de la délivrance de la Russie, en terrassant sur les bords du Don le superbe Mamaï. VOTRE MAJESTÉ IMPÉRIALE a fait un appel à la valeur des Russes pour la délivrance de l'Europe. La postérité bénira la fermeté et la grandeur d'âme du monarque qui a pris les armes

pour arracher des nations étrangères au joug d'un conquérant ambitieux. Le chantre de Dmitri, honoré de votre suffrage, ayant osé vous consacrer cette tragédie, envie le bonheur des poëtes qui, dans les siècles futurs, animés par vos grandes actions, chanteront votre règne bienfaisant, la gloire de vos armes, la prospérité de vos peuples, sans encourir aucun reproche de flatterie. La postérité reconnaissante applaudira à la vérité de leurs chants, car le souverain qui protége les opprimés n'appartient pas à un siècle, mais à une suite innombrable de siècles.» Cette dédicace marque une époque pour la Russie, comme elle est déjà de l'histoire pour la génération actuelle, et l'histoire est la leçon des rois.

Le la Fontaine de la Russie, Krilof, si fin, si spirituel, si poëte dans ses fables, a donné aussi sur le théâtre une charmante comédie intitulée *le Magasin de modes*. L'intrigue en est fort amusante; au second acte, elle prend ce caractère libre qui ne choquait point les contemporains de Molière; les caractères y sont parfaitement tracés. L'auteur fait passer sous nos yeux une galerie de personnages dont les ridicules sont relevés par d'heureux contrastes; ainsi le campagnard, ennemi des raffinements de la capitale, est opposé à un jeune merveilleux. La provinciale, étonnée de tout ce qu'elle voit, engouée d'une robe ou d'un chapeau, uniquement parce que la princesse *une telle* l'a commandé, paraît encore plus ridicule auprès de la modiste rusée et séduisante

qui, habituée au manége des grandes villes, dupe la campagnarde et se joue de sa simplicité.

La langue russe, nous l'avons dit, est fort propre à la musique; aussi y a-t-il beaucoup de petits opéras et de vaudevilles, genre que le prince Schékawskoi a naturalisé. *Le Cosaque poëte* passe pour son meilleur ouvrage en ce genre. On joue aussi des féeries à l'époque du carnaval pour amuser le peuple : *la Roussalka*, imitation de *la Nymphe du Danube*, représentée à Vienne, est la pièce classique des transformations.

Malgré d'heureuses dispositions, malgré le mérite de certains auteurs, la présence d'un théâtre français empêchera toujours le développement du théâtre national, et cependant les Russes le disent comme nous, le théâtre français chez eux est un mal nécessaire : le goût est en cela l'instinct de la civilisation.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

